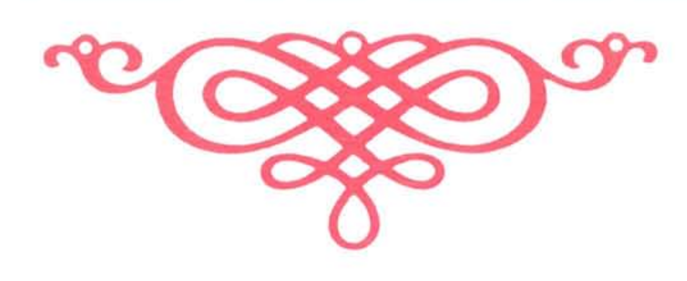




Octavio Paz
Entrevistado por Braulio Peralta

César Antonio Molina
Gottfried Benn, la poesía inútil

Liliana Heker
Una mañana para ser feliz

Horacio Costa
Ella novela

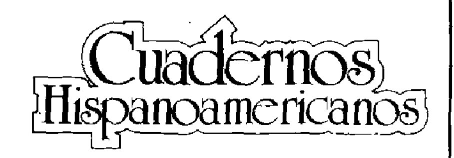
Ottmar Ette
Rodó y Nietzsche

Textos sobre García Márquez, Sarmiento, Saramago, Cristóbal Serra y Guillermo Sucre



IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



528

Invenciones y ensayos

7 Los privilegios de la palabra
OCTAVIO PAZ-BRAULIO PERALTA

21 Ella novela
HORACIO COSTA

25 Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía
CÉSAR ANTONIO MOLINA

49 «Así habló Próspero». Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*
OTTMAR ETTE

63 Borrachos al alba
VÍCTOR SANDOVAL

65 Una mañana para ser feliz
LILIANA HEKER

Notas

73 Orígenes del republicanismo de Simón Bolívar
CHARLES LANCHA

79 El mito en el joven Asturias
CARLOS MARROQUÍN

528 Cuadernos Hispanoamericanos

85 Blas de Otero: la búsqueda de la palabra
ARMANDO LÓPEZ CASTRO

99 América Latina: deseo de mundo. Una mirada desde el *Facundo* de Sarmiento
CARLOS OSSANDON

105 José Joaquín de Mora
EUGENIO COBO

111 Guillermo Sucre en la vastedad
ALFREDO CHACÓN

115 Cristóbal Serra, un vagabundo de la quimera
LUIS FERNÁNDEZ RIPOLL

Lecturas

127 García Márquez: las realidades irreales
FRANCISCO JOSÉ CRUZ PÉREZ

131 Historia de una tragedia
DAVID ROMANO

134 La cristología de José Saramago
MARIO BOERO

Cuadernos Hispanoamericanos

528

137 Europa y la revolución
J. M. CUENCA TORIBIO

140 *Spoon River,* una realidad por encima del tiempo
MANUEL RICO

143 Ciega abeja memoriosa
FÉLIX DUQUE

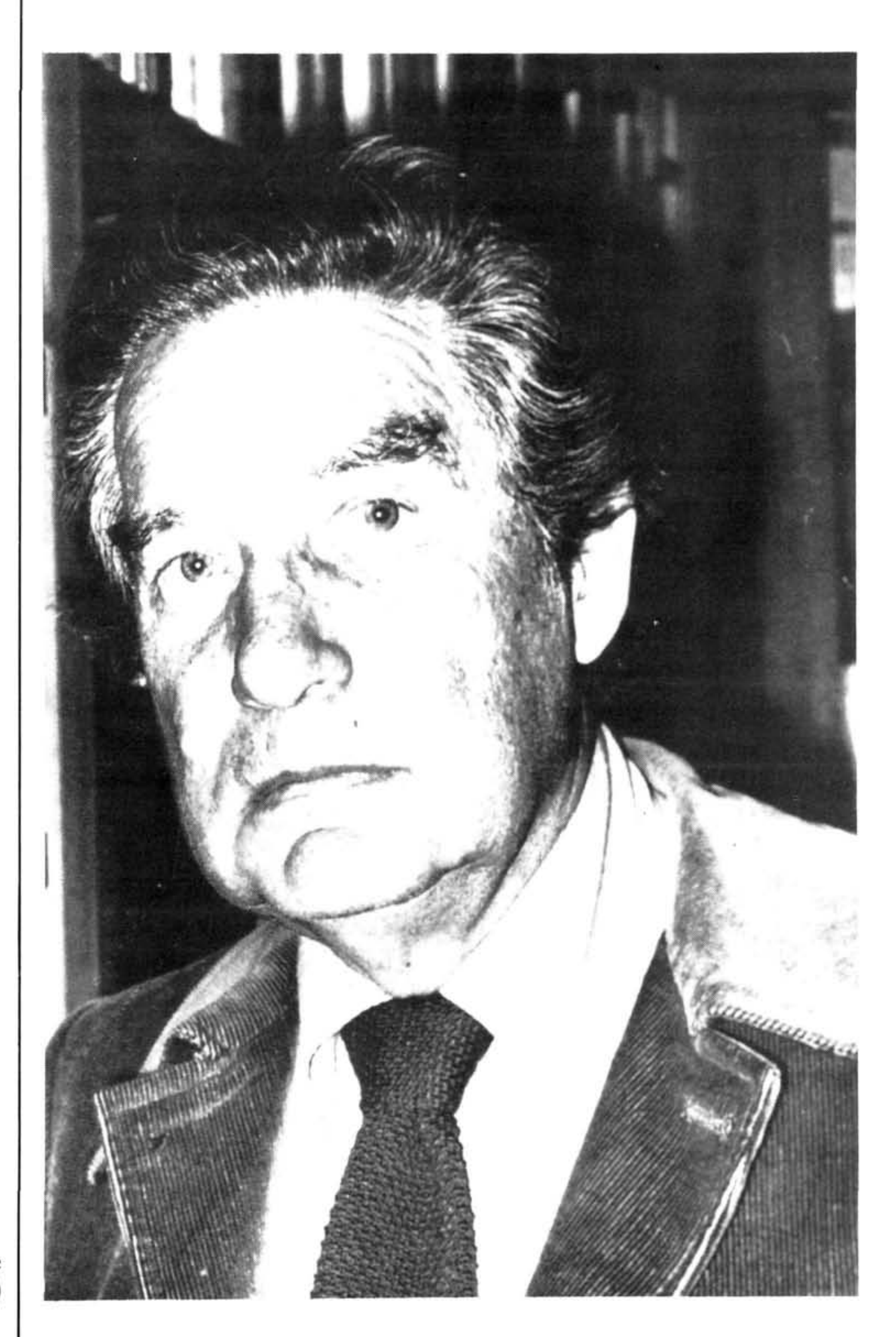
144 Novela y desmitificación
JOSÉ MARÍA DE QUINTO

147 La ingeniería española histórica
LUIS ESTEPA

150 Tres libros alemanes sobre América Latina
JOSÉ M. LÓPEZ DE ABIADA

INVENCIONES Y ENSAYOS

«...tracé, no con ideas ni con piedras,
con aire y luz, la forma de mi tránsito...»



Octavio Paz. Foto de Eusebio Rojas (1978)



Paz: privilegios de la palabra

(Entrevista de Braulio Peralta)

¿Para qué presentarlo?

Acaso decir que Octavio Paz vive intensamente el proceso de una entrevista: una forma de corroborar sus ideas y sujetarse a todo tipo de interrogaciones. Nada descarta: la pregunta más tonta brinda la oportunidad de saber sobre sus juegos de infancia y su posición frente a la muerte.

Poesía y política, revolución e ideologías, comunismo y capitalismo, izquierda y derecha, Chiapas, México y Colosio son los temas de esta larga conversación, donde las respuestas son sugerentes, claves para conocer al poeta en su tierra.

Poesía y política

—¿Qué marcó primero a Octavio Paz, la poesía o la política?

—Nací el 31 de marzo de 1914, el año en que estalla la primera gran guerra y, en México, el año de la ocupación norteamericana de Veracruz, la caída de Huerta y la gran división de los revolucionarios triunfantes. Desde la época de la Intervención francesa y el Imperio hasta los años de la Revolución, la vida privada de mi familia paterna se confundió con la vida pública de México. La política es lucha por el poder pero, asimismo, en la edad moderna, es lucha de ideas. Mi familia era liberal y las divinidades tutelares de la casa eran los héroes de la Independencia y los grandes revolucionarios franceses... Yo nací entre libros. Uno de mis grandes placeres era hojear, con un primo, los gruesos volúmenes de historia de mi abuelo y detenernos en sus estampas: la toma de Jerusalén por los cruzados, el suplicio de Cuahutémoc, el Juramento del Juego de Pelota, la batalla de Trafalgar... Nuestros juegos infantiles eran mojigangas heroicas; los duelos de D'Artagnan, las cabalgatas del Cid, la lámpara de Aladino o las hazañas

en las praderas del Oeste de Buffalo Bill. El amor a lo maravilloso mueve a los niños. Y lo maravilloso, para nosotros, era sobre todo la acción. La historia es también acción y por esto los juegos infantiles, sin excluir a los juegos eróticos, son el comienzo, el prólogo de la historia. Muchos años después, en *Pasado en claro,* al recordar los juegos de mi niñez, encontré en ellos una profecía de mi pasión por la historia y por la política. Como la historia, el juego infantil es una acción cuyo sentido último se nos escapa. Quizá la historia, como el juego, es aprender a morir, una escenificación o una alegoría de la muerte:

> Y yo en la muerte descubrí al lenguaje.
> El universo habla solo
> pero los hombres hablan con los hombres:
> hay historia. Guillermo, Alfonso, Emilio:
> el corral de los juegos era historia
> y era historia jugar a morir juntos.
> *(Pasado en claro)*

—Es una visión negra del juego de los niños y de la historia.

—Negra y luminosa. La historia es el lugar de prueba de los hombres. No sabemos a ciencia cierta cuál es su significado pero en la historia —es decir, en la vida en común— el hombre se realiza en lo más alto: la camaradería, la fraternidad, la acción colectiva, el sacrificio. La vida humana —cualquier vida— es historia pues la vivimos frente, entre, contra y con los otros. Y la vida hay que vivirla... El juego infantil es una acción ficticia que nos enseña a vivir y a morir. Parece extraño que, al hablar de historia y de política, hable del juego infantil. Extraño y natural. El juego es misterioso: es una acción imaginaria y que, para los jugadores, es profundamente real. Es una representación y es una iniciación... En resumen: la época en que nací y en la que me formé, así como mi tradición familiar, explican en buena parte mi pasión por la historia viva: la política. Pero también los juegos infantiles fueron una verdadera iniciación. Aquí interviene otra pasión, tal vez más poderosa: la poesía. A su vez, la poesía es un juego. Un salto mortal. Poesía e historia no son, tal vez, sino las dos caras de la misma enigmática realidad. Ambas están presentes en nuestra infancia.

—Mi pregunta obedecía a lo siguiente: usted ha hablado muchas veces de la contraposición que vivió en los años treinta, ya adolescente, entre sus ideas políticas y sus convicciones estéticas.

—Al principio no me pareció que hubiese una oposición entre la política —que yo concebía en esos años como una actividad revolucionaria— y la poesía. Para mí la poesía era, en ella misma, revolucionaria. De ahí el título de mi primer libro (un balbuceo más que un libro): *Raíz del hombre.* Era poesía erótica pero a mí me parecía que, por eso mismo, era poesía



revolucionaria. Repetía la frase de Marx: «El radicalismo llega a la raíz». El amor, el sexo, eran la raíz de hombres y mujeres. La poesía y la actividad revolucionaria no eran para mí esencialmente diferentes, aunque sus modos de operación fuesen distintos. La contradicción era accidental. Las contradicciones esenciales aparecieron un poco más tarde, cuando me enfrenté a la realidad de la política y, específicamente, de la política revolucionaria.

Durante muchos años, incluso cuando ya había abandonado la fe en la política revolucionaria comunista, seguí creyendo que la poesía prefiguraba una verdadera revolución del espíritu. Todavía en 1950, en *¿Aguila o sol?*, en la sección final («Hacia el poema») digo: «Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción». Ya no estaba poseído por la fe en la política revolucionaria, pero aún permanecía intacta mi creencia en los poderes liberadores de la poesía.

Hoy no creo que la poesía pueda cambiar el mundo. La poesía nos ilumina, nos revela cosas secretas de nosotros, puede *encantarnos*. Y sobre todo: puede volver otro al mundo, puede mostrar la otra cara de la realidad. Yo no podría vivir en un mundo sin poemas porque la poesía salva al tiempo, salva al instante: sin matarlo, sin quitarle su vivacidad, lo presenta y lo fija. En la poesía hay una unión, transitoria, entre fijeza y movimiento, entre lo permanente y lo instantáneo.

—¿Ésas son algunas de las razones por las que suprimió muchos de sus poemas políticos?

—Las razones que acabo de darle son de orden existencial y filosófico (perdón por la pedantería). Pero también hubo, quizá de manera preponderante, razones de gusto literario y estético. Recuerdo que en esos años —hablo de 1936 ó 1937— tuve una discusión con Jorge Cuesta. Él me decía: «Usted siempre habla de la pureza y de la libertad de la poesía; sin embargo, en lugar de imitar a los surrealistas —que hacen política pero no escriben poesía política— usted sí escribe poesía política». Respondí: «Mis poemas políticos no obedecen al dictado del partido ni los considero propaganda. Los he escrito movido por el mismo impulso que me lleva a escribir poemas de amor, poemas sobre un árbol o acerca de un estado de ánimo cualquiera. Todos ellos expresan mi realidad de hombre». Era sincero: nunca creí en la poesía de propaganda, incluso cuando, sin darme cuenta del todo, incurría en ella. Fui ingenuo...

—Después retiró muchos de esos poemas políticos de su Obra poética. *¿Por qué?*

—En primer término: no fueron muchos. Además, no suprimí únicamente poemas políticos. Si usted busca, encontrará que son muchos los poemas

desechados. No por motivos de índole política o ideológica sino estética. Me parecieron y me siguen pareciendo titubeos. Los poemas políticos suprimidos son únicamente cuatro o cinco; los otros, más de sesenta. Ahora que están publicando mis *Obras Completas,* he tenido que enfrentarme a la penosa verdad: ¿qué hacer con los poemas suprimidos? Decidí coger al toro por los cuernos. En el tomo XI, que aparecerá a fines de este año o a principios del próximo, intitulado *Primeras letras,* he incorporado los poemas suprimidos y que no están incluidos en mi *Obra Poética.* Me doy cuenta de que se trata de un artificio pero no hay remedio. Los poemas que aparecen en *Primeras letras,* cerca de ochenta, son tentativas y deben distinguirse de los que figuran en la *Obra Poética.*

Los poemas incluidos en *Primeras letras* comprenden varios períodos: uno, no recogido nunca en libro, compuesto por composiciones escritas en 1931, cuando era un mocoso (tenía 17 años) y por otras de mi época en la preparatoria, cuando hicimos *Barandal* y, después, *Cuadernos del Valle de México;* enseguida, un grupo de poemas —los publico porque no tengo más remedio, son los que menos me gustan— publicados en un folleto por Miguel N. Lira: *Luna silvestre;* después, integro, *A la orilla del mundo,* un libro publicado en 1942 y que reúne varios libros o colecciones: *Raíz del hombre, Bajo tu clara sombra, Noche de resurrecciones,* etc.; a continuación *Entre la piedra y la flor* (primera versión de mi extenso poema sobre Yucatán) y los *Cantos españoles* (tres poemas sobre la guerra de España); en fin, lo que queda de una serie llamada *Vigilias.* ¿Por qué republico todo eso? Porque si no lo hago yo, lo harán otros el día en que muera. Ésa es la horrible costumbre moderna. Esos textos no tienen verdadero valor literario pero son parte de mi formación poética. Son mi prehistoria. Aclaro que no hay nada inédito, excepto un poema intitulado «Poema de la mujer asesinada». Es divertido, un pastiche de la vanguardia poética de esos años.

—Usted es muy dado a la corrección de su propia obra.

—He corregido mucho, sí. Estaba y estoy poseído por un sentimiento de inseguridad. También por la manía de la perfección, una manía que nace, quizá, de la insatisfacción ante lo hecho. A veces me pregunto si hice bien o mal. Tal vez la primera versión era la más espontánea o la mejor. Ya es muy tarde para arrepentirme. Esas ediciones andan por ahí, entre el público, que es el verdadero juez. El público y el viento son los que escogen al final. Yo me consolaría si quedasen de mí una docena de poemas. ¿Cuáles? No lo sé...

—¿Qué papel tiene la poesía entre el Estado y la sociedad? En El arco y la lira *hay un ensayo sobre este tema.*

—Sigo pensando lo mismo. En aquel capítulo de *El arco y la lira* (un pequeño ensayo por sí solo, como su título lo dice: «Poesía, sociedad y



Estado»), procuré distinguir entre el arte que expresa las creencias, ideas y valores de una comunidad y el arte estatal. Ejemplo de lo primero fueron el arte griego en el período de la democracia ateniense y el arte religioso medieval. Le leeré un párrafo de lo que digo en ese texto: «el arte griego» —me refería a la tragedia clásica y a la comedia de Aristófanes— «participó en los debates de la ciudad porque la naturaleza misma de la *polis* democrática exigía la libre opinión de los ciudadanos sobre los asuntos públicos... El arte gótico (lo mismo puede decirse del románico) no fue obra de Papas o de Emperadores, sino de las comunidades, las ciudades y las órdenes religiosas...». Y concluía: «Las relaciones entre el Estado y la creación artística dependen, en cada caso, de la naturaleza de la sociedad a que ambos pertenecen. Pero en términos generales el examen histórico corrobora que no solamente el Estado jamás ha sido creador de un arte de veras valioso, sino que cada vez que intenta convertirlo en instrumento de sus fines acaba por desnaturalizarlo y degradarlo. Así, el *arte para pocos* casi siempre es la libre respuesta de un grupo de artistas que, abierta o solapadamente, se opone a un arte oficial o a la descomposición del lenguaje social. Góngora en España, Mallarmé ante los filisteos del Segundo Imperio y la Tercera República, son ejemplos de artistas que, al afirmar su soledad y rehusarse al auditorio de su época, logran una comunicación que es la más alta a la que puede aspirar un creador: la de la posteridad».

He defendido el «arte para pocos» no por una superstición aristocrática o elitista, sino porque siempre implica una protesta y una negación del gusto oficial. Esto es particularmente cierto en la época moderna, desde el simbolismo hasta nuestros días. Cuando se habla de la crítica a la sociedad moderna, la mayoría se refiere a los economistas, los sociólogos, los psiconalistas y otros profetas. Sin embargo, las descripciones y retratos más veraces y profundos de la sociedad contemporánea y de sus vicios, deformidades e iniquidades, han sido obra de grandes escritores y poetas. Un Kafka, un Eliot, un Proust. Y hay algo más: la vida secreta del hombre y de la mujer del siglo XX, los sentimientos de amor, odio, la atracción física, la fascinación por la muerte, el ansia de fraternidad, el asco y el éxtasis, todo ese universo que es cada ser humano, ha sido el tema de los poetas y novelistas contemporáneos. Es un mundo que no ha sido estudiado ni tratado por los pensadores políticos modernos y aún menos por los sociólogos y los economistas. Para conocer, lo que se llama *conocer*, al hombre moderno, no hay que leer un tratado de economía sino una novela de Faulkner o un poema de Neruda.

Hay una anécdota de Lenin que a Revueltas le gustaba contar y que a mí me escandalizaba. Según parece, oyendo una sinfonía de Beethoven, Lenin dijo: «No habría que oír esta música pues al oírla dan ganas de abrazar

al vecino, incluso si es un burgués. Y en esta época no hay que abrazar sino golpear». La pedagogía de los bolcheviques era cruel y terminó en la construcción de inmensos campos de concentración que les parecían «escuelas de reeducación por el trabajo». La poesía ha sido la gran ausente del pensamiento político moderno. ¡Y así nos ha ido! Una de las cosas reconfortantes de Marx es la frecuencia con que cita a los grandes poetas. A casi todos los marxistas del siglo XX —y a los politólogos de otras tendencias— se les ha olvidado que el hombre es un ser de pasiones, sentimientos, sueños, deseos, impulsos conscientes e inconscientes. Olvidar todo esto, en la esfera de la política, lleva a la deshumanización.

Si después del fracaso del socialismo autoritario nace un nuevo pensamiento político, tendrá que incorporar toda la herencia viva de la poesía y la literatura de la edad moderna. Aquel que quiera saber algo de los hombres, deberá leer a Shakespeare: ahí está develado el misterio de la política... El tema de la enajenación ha sido incansablemente tratado, después de Hegel, por sociólogos, psicólogos y por muchos escritores políticos. Todas esas lucubraciones palidecen ante *The Waste Land.* El poema de Eliot nos revela la desolación de la ciudad moderna: edificios de piedra, hierro y vidrio recorridos por sombras, los hombres modernos. El reino de la esterilidad.

—Siempre ha tenido un acercamiento a la política desde una perspectiva poética. ¿Por qué Octavio Paz tiene fascinación por la política, si la poesía y la política son dos lenguajes diferentes?

—La política es fascinante porque nos muestra la faz de la historia. Y la historia es el tiempo humano, el tiempo encarnado en las vidas de unos hombres que son mis contemporáneos. Además, soy hijo de una vieja tradición poética. En Dante la poesía es inseparable de la filosofía, del amor y de la política. Lo mismo ocurre con Milton y, en la edad moderna, con Whitman y con Víctor Hugo. En el siglo XX los ejemplos son tantos y tan conocidos que no vale la pena mencionarlos. Por otra parte, cuando escribo acerca de asuntos políticos, trato siempre de hacerlo en términos políticos y morales. Para mí la relación entre política y moral es esencial. Cada una tiene su ámbito propio pero hay vasos comunicantes entre ellas. Por último: recuerde lo que le dije acerca de la función subversiva, rebelde, de la poesía en el mundo moderno... En realidad, me he ocupado poco de política. Compare mis textos políticos con los que he escrito, en prosa y en verso, sobre otros asuntos: el erotismo, el amor, la antropología, la historia, el fenómeno poético, los poetas contemporáneos, el arte, la vida mexicana. Para mí, la política no ha sido una pasión exclusiva. Ni siquiera una pasión predominante.



—Le preguntaba lo anterior porque hay gente que piensa que una cosa es el poeta Octavio Paz y otra, el pensador político Octavio Paz. Algunos aceptan al poeta, no al político.

—Bueno, es una división lícita pero superficial.

Izquierda y derecha

—Hace un rato habló de Lenin y Marx. Usted se ha considerado un interlocutor de la izquierda: ¿por qué?

—Porque nací con la izquierda. Me eduqué en el culto a la Revolución Francesa y al liberalismo mexicano. En mi juventud hice mía la gran y prometeica tentativa comunista por cambiar al mundo. La idea revolucionaria fue y es un proyecto muy generoso. Mis afinidades intelectuales y morales, mi vida misma e incluso mis críticas, son parte de la tradición de la izquierda. No olvide que lo que hoy llamamos *izquierda,* comenzó en el siglo XVIII como un pensamiento crítico. La gran falla de la izquierda —su tragedia— es que una y otra vez, sobre todo en el siglo XX, ha olvidado su vocación original, su marca de nacimiento: la crítica. Ha vendido su herencia por el plato de lentejas de un sistema cerrado, por una ideología... Mi diálogo con la izquierda se ha transformado con frecuencia en disputa pero nunca se ha interrumpido. Al menos por mi parte. En mi fuero interno converso y discuto silenciosamente con mis adversarios. Son mis interlocutores... Se trata de un diálogo en vías de extinción: pronto no habrá derecha ni izquierda. De hecho esa división ha desaparecido casi enteramente en Europa.

Los grandes temas que, muy probablemente, apasionarán a la gente en el siglo XXI serán muy distintos a los que han preocupado a la izquierda en el siglo XX. Me refiero a temas no previstos por el pensamiento marxista, como la cuestión ecológica. En el siglo XXI los hombres se enfrentarán a una gran amenaza, tal vez la más grave de nuestra historia desde el período paleolítico: la supervivencia de la especie humana. No pienso nada más en las terribles y tal vez irreparables destrucciones del medio natural por la alianza de la técnica y el espíritu del lucro del régimen capitalista, sino también en otros peligros: los avances de la biología genética y la tentativa por *manufacturar* —ésta es la palabra— artefactos inteligentes. Nos amenaza una nueva barbarie fundada en la técnica.

—Ahora mismo, con esas predicciones, usted sigue siendo un interlocutor muy incómodo para la izquierda, ¿no cree?

—No he sido ni soy más incómodo que León Trotski. El revolucionario ruso nunca dejó de ser de izquierda y, sin embargo, fue visto como un verdadero demonio. No oso compararme con Trotski sino que subrayo, con

su ejemplo, la incapacidad que ha mostrado la izquierda para soportar a sus críticos. Nietzsche decía que el valor de un espíritu se mide por su capacidad para enfrentarse a la crítica, asimilarla y transformarla.

—Usted ha modificado mucho su pensamiento político en relación al comunismo. Sus críticas empezaron por los años cuarenta.

—Mis primeras dudas comenzaron en España por los métodos abominables que emplearon los comunistas para combatir a la oposición de izquierda, es decir, a los anarquistas, al POUM y a los trotskistas. Después, la disputa entre los estalinistas y los trotskistas me abrió los ojos sobre muchas cosas. Hice mías las críticas del trotskismo al estalinismo. Posteriormente, asumí las críticas al trotskismo de mucha gente que no era trotskista, como Víctor Serge. Mi gran ruptura ocurrió al comenzar la década de los años cincuenta, cuando descubrí la existencia de campos de concentración en la Unión Soviética.

—Con todo respeto, Don Octavio, ¿le parece aplicable a su persona el término de anticomunista?

—No. Es reducirme a una actitud muy negativa e ignorar todo lo que he querido ofrecer de positivo. Es tonto y mezquino llamarme anticomunista. Tonto porque no me define; mezquino porque se me quiere reducir a un *anti*.

—¿Cómo se definiría a nivel político?

—No quiero ni puedo definirme. No sé cómo podría hacerlo. Cada hombre es un ser complejo y difícil de entender. Yo no soy una excepción.

—¿No teme, como usted dijo de Trotski, morir en «una cárcel de conceptos»?

—Yo no tengo un sistema hecho de conceptos. Trotski fue un pensador notable, un gran dirigente y un gran estratega. Una figura admirable y patética. Yo soy apenas, si algo soy, un poeta. No postulo ningún absoluto. Trotski murió encerrado en la convicción de que la revolución era la verdad histórica del siglo XX; hoy sabemos que se equivocó. Lo repito: sólo soy un poeta...

—Un poeta que defiende con una gran pasión su pensamiento político.

—Sí, pero no como si fuese una verdad absoluta. Mis ideas son opiniones. Las defiendo y las he defendido por fidelidad a mi verdad relativa. Esto me ha convertido en una persona difícil, detestada por mucha gente. Lo siento. Mi actitud no ha sido la del político ni la del escritor que, en busca del éxito y la fama, adula a sus lectores. Hay que arriesgarse a ser impopular. ¡Qué más quisiera uno que ser querido por todos! No quise hacer una «carrera» literaria: quise ser fiel a mí mismo.

—Se habla mucho del fin de las utopías. ¿O fin de las dictaduras comunistas? ¿Habrá también fin del liberalismo y del capitalismo?

—La expresión «fin de las utopías» se ha extendido en todo el mundo. A Marx le habría escandalizado. Y con razón. Él siempre subrayó que su



socialismo no era utópico sino científico. Lo mismo dijo Engels y todos los marxistas, de Bernstein a Kautsky, de Rosa Luxemburgo a Lenin. Si se quiere ser exacto, hay que hablar del fin de un tipo de socialismo que se pretendió científico: el marxismo. Los supuestos centrales del pensamiento marxista han sido refutados por la historia. Por ejemplo, una de sus afirmaciones esenciales consistía en ver al proletariado como a una clase universal y revolucionaria *per se.* Ha pasado más de un siglo desde que apareció el *Manifiesto Comunista* y no han surgido revoluciones proletarias, en el sentido verdadero de la palabra, en ningún país desarrollado. ¿Qué queda del marxismo? Muchas cosas y algunas de ellas muy valiosas. Queda su temple crítico y, sobre todo, su legado moral.

El liberalismo tampoco me parece un pensamiento político eterno. El liberalismo, aparte de haberse mostrado impotente, por lo menos hasta ahora, para resolver graves problemas, como el desempleo, no responde a más de la mitad de las cuestiones esenciales que los hombres se hacen. El liberalismo nada nos dice sobre la igualdad y la fraternidad. A mí no me satisface ni nunca me ha parecido un ideal de vida el mundo que nos ofrecen las democracias liberales capitalistas. Vivimos hoy una pausa histórica porque las recetas revolucionarias y las del liberalismo han mostrado muchas insuficiencias. Hay que elaborar un nuevo pensamiento político. A esto me refería cuando hablé de la caducidad de los términos «izquierda y derecha».

Un nuevo pensamiento político debería volver a los clásicos de nuestra tradición. También tendría que rescatar lo rescatable del gran siglo XIX: el pensamiento libertario y el socialista. Tendría que tener en cuenta a la ciencia, sobre todo a la biología molecular y a la genética. Por último, no temo repetirme, debería recoger las visiones sobre el hombre y la sociedad que nos han dejado nuestros grandes poetas y novelistas. Concebir un nuevo modelo de sociedad implica reconsiderar nuestras ideas acerca de la propiedad privada y sus límites; el nacionalismo, en su esencia legítimo, pero que se ha vuelto la enfermedad ideológica de este terrible fin de siglo; la democracia... Es claro que debemos repensar la cuestión de la democracia. El modelo político que nos presentan las sociedades desarrolladas es una versión degradada del ideal democrático. Es irónico: mientras nosotros luchamos por convertir a México en una verdadera democracia, en las democracias europeas y en la norteamericana aparecen lacras que no previeron los fundadores. En *Itinerario* me he ocupado sobre esto, con alguna extensión. Naturalmente lo que digo ahí son opiniones; no son ni quieren ser una teoría o un sistema.

—Me parece que tiene usted una visión optimista del futuro.

—¿Le parece? Yo diría lo contrario. No me resigno a este desastroso fin de siglo, lleno de sangre, lodo y estupidez. ¿Comienza una nueva edad

bárbara, como la de los siglos obscuros después del fin de la antigüedad grecorromana? Ya le dije lo que temo: la barbarie técnica.

—*¿Llegará el hombre a superar las ideologías?*

—Las ideologías nacen y mueren. Son más resistentes las ideas y aún más las creencias. Más abajo, más hondo, están los sentimientos y las emociones. El secreto de la perennidad de las religiones es que son una respuesta a los sentimientos más profundos del hombre. La muerte, la conciencia de morir, es la señal del nacimiento del hombre: al nacer sabemos que moriremos. Por esto, porque somos mortales, tenemos religiones. O sucedáneos groseros de la religión, como las ideologías y las supersticiones. Unos pocos, los más valientes, en lugar de creencias religiosas tienen convicciones filosóficas. Entre la religión y la filosofía están la poesía, la literatura y el arte: no son una respuesta sino una *expresión* de la condición humana. Por esto el arte y la poesía duran más que las religiones y las filosofías: ya nadie cree en Zeus o en Palas Atenea, pero muchos siguen leyendo *La Odisea* y *La Ilíada*. Casi nadie cree en los milagros que pinta Giotto pero su pintura permanece. Tampoco es necesario ser budista para contemplar y amar los frescos de Ajanta.

—*¿Algún día ha pensado que la poesía podría ser el alimento espiritual de la sociedad?*

—Siempre lo he creído. Incluso ahora. ¿Se ha fijado que en tiempos de guerra o de revoluciones la gente lee más poesía que en épocas de paz? La poesía es un arte sintético: en una frase expresa un mundo. En esto, la poesía lírica es superior a la novela y a la poesía épica. ¿Quiere saber lo que son los celos para un enamorado? Lea a Catulo. Lo dice en dos líneas: «Amo y odio —no sé por qué pero lo sufro...».

—*¿Dividiría su trabajo poético de un pensamiento político?*

—Lo divido, sí. Mis textos políticos están fechados y no están destinados a durar. Yo no soy un pensador político: soy un hombre con ciertas ideas políticas y con algunas opiniones. No ofrezco a mis contemporáneos un sistema o una filosofía. Mis opiniones son circunstanciales y, en cierto modo, pragmáticas. Son el resultado del ejercicio de mi libertad como ciudadano. Mi pasión por algunos temas políticos es de orden moral y ha sido una consecuencia, como le dije al principio de nuestra conversación, de mi interés infantil por la historia. Niño aún, descubrí que el hombre es diverso y cambiante. Cada época y cada civilización es distinta. El amor a la historia me llevó a descubrir a los otros: culturas ajenas, épocas lejanas. De ahí mi interés por el mundo precolombino, por la India o por el Extremo Oriente. También por la historia de Occidente, comenzando por la de España: somos españoles por la cultura pero somos algo distinto. En México descubrí que era europeo; en Europa descubrí que era mexicano.



Los otros son parte de mi destino terrestre. Sin ellos no puedo ni comprenderme ni existir verdaderamente. Me parece que todo lo que acabo de decirle explica, no sé si cabalmente, mis escritos, no sólo sobre temas políticos sino sobre otras civilizaciones o asuntos de antropología, como mi pequeño libro acerca de Levi-Strauss. Otro libro mío que toca estas cuestiones desde un ángulo distinto al usual es *Conjunciones y disyunciones.* Es un examen del erotismo indio y oriental (tantrismo y taoísmo) frente al erotismo cristiano protestante y al moderno. Me parece que ahí expongo ideas que tienen alguna originalidad. Ese librito forma parte de un grupo de obras mías que giran en torno a lo que llamaba Fourier la «atracción pasional», es decir, la ley de la universal gravitación erótica. Una ley no menos poderosa que la de Newton. Me refiero a libros como *La llama doble,* el ensayo sobre Sade y otros textos.

—Todo esto nos ha alejado mucho de la política.

—No tanto. La política es el arte de convivir con los otros. Todos mis escritos están en relación —incluso en convivencia— con lo que a veces se llama la *otredad.* En mis poemas más íntimos, en los que hablo conmigo mismo, hablo con el *otro* que soy; en mis poemas eróticos, con la *otra;* en mis escritos en los que toco temas de religión, metafísica o filosofía, interrogo a lo *Otro.* Los hombres, todos los hombres, vivimos siempre con los otros y *ante* lo Otro. Esto y aquello: pertenecemos a dos mundos *distintos* e *inseparables.* Al comenzar nuestra charla hablamos de los juegos infantiles como una representación y una iniciación del juego trágico de los adultos: vivir y morir. El juego infantil requiere, para desplegarse, un espacio mágico que lo separa automática y efectivamente del espacio real. Esa separación es también unión. El espacio mágico del juego posee una realidad que, a pesar de ser imaginaria, no es menos real que la de la realidad. El jardín es el ejemplo más claro y universal de un espacio mágico profundamente real. Es el teatro de nuestros juegos pasionales.

—En sus poemas hay muchos jardines.

—Sí, hay muchos y todos ellos son el mismo jardín: es el espacio de la revelación. El jardín es naturaleza pero naturaleza transfigurada. El jardín es uno de los mitos más antiguos y aparece en todas las civilizaciones. Piense en el Jardín del Señor: el Edén, el Paraíso Terrenal. Es el reino perdido: la inocencia del primer día. El jardín simboliza la unidad primordial fundada en el pacto entre todos los seres vivos. En el paraíso el agua habla y conversa con el árbol, con el viento, con los insectos. Todo se comunica, todo es transparente. El hombre es parte del todo. La ruptura del pacto, la expulsión del jardín, es el comienzo de la inmensa soledad cósmica: las cosas, desde los átomos a los astros, caen en sí mismas, en su realidad solitaria; los hombres caen en el abismo transparente de su conciencia,

en su sinfín... El jardín restaura, así sea parcial y provisionalmente, el pacto del principio, la unidad original de la pareja, la reconciliación con la totalidad cósmica. En algunos poemas míos, a pesar de sus palmarias imperfecciones, alienta esa aspiración hacia esa realidad plenaria que simboliza el jardín en su fantástica geometría hecha de cielo y agua, árboles y prado, flores, pájaros, insectos, reptiles, gatos. El jardín es el teatro de los juegos de la infancia y de los juegos pasionales del amor. En mi caso, dos jardines: el de mi niñez, en Mixcoac, y el de mi madurez, en Delhi. Hablo de ellos en *Cuentos de dos jardines...*

La existencia de jardines en todas las civilizaciones y sociedades se explica, quizá, por la universalidad del deseo que satisface esa singular creación. Nostalgia de la unidad primordial entre el mundo humano y el mundo natural. Restaurar esa unidad, así sea precariamente, es entrever nuestra condición original:

La pareja es pareja
porque no tiene Edén.
Somos los expulsados del Jardín
y estamos condenados a inventarlo...

Revolución, Chiapas y Colosio

—Hablemos de las revoluciones. Ha escrito usted que las revoluciones son «una pasión generosa y un fanatismo criminal, una iluminación y una obscuridad». Hemos vivido dos siglos de revoluciones: ¿hay otro camino en busca de la igualdad y la justicia?

—Sí, hay otros caminos. No todas las transformaciones sociales han sido obra de la violencia revolucionaria. Tampoco es cierto que la violencia sea la partera de la historia. Con frecuencia, los frutos de esos partos violentos han sido fetos. Las revoluciones, como las religiones, son iluminación y obscuridad: San Francisco de Asís y el Inquisidor Torquemada, Marx y Stalin. La tendencia de las religiones y de las revoluciones a transformarse en regímenes que practican el terror desde lo alto —los ejemplos modernos son el Islam y las dictaduras comunistas— se explica, sobre todo, porque unas y otras introducen en la política nociones e ideas absolutas. La política, por definición, es el reino de los valores relativos: la tiranía, en cambio, se presenta casi siempre enmascarada por un absoluto: un hombre, una idea, un fetiche.

—No se puede condenar de una manera absoluta a la violencia.

—Claro está que no. Tampoco hay que idealizarla.

—La revuelta de Chiapas ha provocado quiebras y rupturas en el sistema político mexicano.



—Me alegra que usted la llame *revuelta* y no *revolución*. El levantamiento de Las Cañadas no es ni por sus dimensiones ni por su programa, una revolución. Por lo demás, con o sin conflicto chiapaneco, el sistema político mexicano tenía que experimentar la crisis por la que ahora atraviesa. Desde hace más de 20 años indiqué que, si no se hacían ciertas reformas democráticas, el sistema y el país entero se exponían a graves trastornos. Si no hubiese ocurrido lo de Chiapas, se habrían presentado otros conflictos. Las reformas electorales, aunque tarde, se han hecho y se están haciendo. Lo que debemos hacer ahora, especialmente después del cobarde asesinato de Luis Donaldo Colosio, es afianzar esas reformas y lograr que se realicen elecciones limpias. La disyuntiva es clara: o logramos crear las condiciones políticas para instaurar de manera pacífica una auténtica democracia o regresaremos a una época que las generaciones actuales no conocen pero que yo viví en mi infancia: revueltas, desórdenes y la perpetua amenaza de una dictadura personal (Carranza, Obregón, Calles). El asesinato de Colosio ha desenterrado muchos fantasmas. Hay que evitar el regreso del pasado. Y la única manera es afirmar los valores democráticos y los métodos pacíficos.

—*¿Y las autonomías para las comunidades indígenas?*

—Depende de lo que se entienda por autonomías. Apruebo con calor la idea, si se trata de preservar las culturas indígenas y de vivificarlas y renovarlas; las repruebo, si se pretende otorgar a grupos minoritarios un estatuto jurídico, legal y político distinto al del resto de los mexicanos. No puede haber dos leyes ni dos naciones. Sería traicionar al proyecto nacional, un proyecto que comenzó en el siglo XVI y al que las Constituciones de 1857 y 1917 dieron plena actualidad y vigencia. México no nació como una confederación de naciones. En este sentido las autonomías políticas significarían un regreso al mundo precolombino y a su pluralidad de pueblos en lucha perpetua unos contra otros. En México no ha habido nunca «reservaciones» para los indios. Hay que satisfacer las justas demandas de las comunidades pero para ponerlas en igualdad de circunstancias y oportunidades con la sociedad mexicana, no para apartarlas y segregarlas. Lo contrario sería un arcaísmo suicida.

—*Cuando hablamos del fin de siglo y pensamos en una persona con ochenta años de edad, que hoy usted cumple: ¿cómo contempla el mundo y cómo se contempla Octavio Paz a sí mismo?*

—En un poema, «Elegía interrumpida», cuento los muertos de mi casa y al hablar de mí mismo me pregunto: *¿soy el error final de sus errores?* No puedo contestar esa pregunta. Soy humano, una criatura falible, con su fardo de pecado y de algunas cosas buenas. Pero no me arrepiento de mi pasado ni me doy golpes de pecho. Lo único que puedo decir es que

sigo amando la vida. La sensación con la que me levantaba de niño, al amanecer, cuando salía el sol en el pueblo de Mixcoac, ese aire frío de las mañanas de nuestro altiplano, me sigue pareciendo tonificante. Es un reto, una invitación a vivir. ¿Y la muerte? No cierro los ojos ante ella. Al contrario, quiero tenerlos abiertos. No se vive del todo si no vivimos con ella. Platón decía que filosofar es prepararse a morir. Yo diría que la vida misma es preparación para la muerte. Vida y muerte son mitades de la misma esfera. La muerte no es lo contrario de la vida: es su consumación. Si amo a la vida, ¿cómo podría temer a la muerte?

(Publicado en *La Jornada*, México, jueves 31 de marzo de 1994)



Ella novela

a Cindy Sherman

A la mitad de la noche ella se protege
a la mitad de la noche levanta el cuello de su gabardina Lord & Taylor's
ella tiene algún problema que ni la calma de la avenida ni el frío pueden
resolver
ella se mira en el espejo y busca su mejor perfil antes del baño
ella para y piensa en su problema mientras lava los platos
en cada burbuja del detergente su imagen tornasol irisada reflejada
oh ella se apoya en el marco de la puerta
el corredor enorme habitado por 4 focos de 40 watts
oh ella recibe la carta que todo explica y complica
su boca un ay
oh ella elige el brassier negro y se refocila sobre la cama
un espejo también negro en las manos
las manos en el mentón
la mirada rota
y bebe martini seco al mediodía el sol en vilo afuera
y encuentra el sitio más protegido en las dunas para olvidarse
viene a la terraza con dos diet-pepsi y encoje sus piernas así
el horno blanco groenlandia enmarca la peluca castaña
el voluntarioso rictus de la boca de quien ha dejado caer la bolsa del
supermercado Colonial Poultry Farms
la alfombra se marchita ella en ese momento
era
con ropa habillée se abandona al perro bordado en el cojín a sus pies
son las 11:20 de la noche
saca el libro *The Visual Dialogue* del tercer estante del corredor 301 de
la biblioteca
una violeta africana una vela de cada lado
y ella y su collar de perlas observan la mesa solitaria

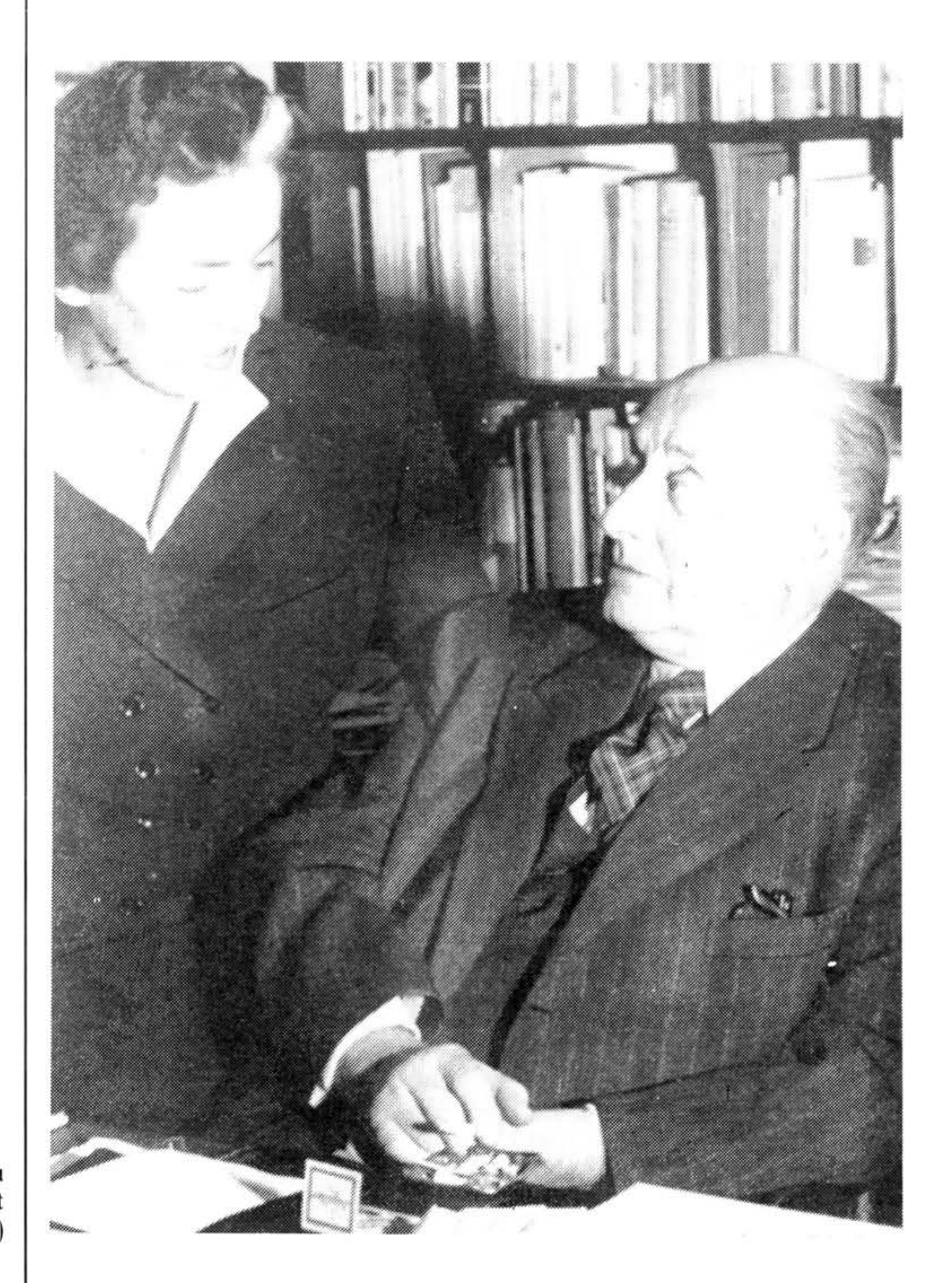
a través de la ventana reflexiona con el crucifijo apretado entre los pechos
generosos
ella se sienta a la sombra del retrato del padre
ella
sale del edificio de una vez por todas el día por delante
cuatro cinco rascacielos IBM ella pasa el delineador en la esquina de la
Corte de Justicia
ella en el muelle espera
fuma el llanto convulsivo en el restaurante vestida de tigre
el llanto convulsivo el maquillaje deshecho en el medio de la noche
ella tiene algún problema enciende el cigarrillo en la oscuridad
se acuesta en la cama la carta abierta a lo lejos es una amenaza más
ah absolutamente sensual se pierde en la lectura de *A Prologue to Love*
y viste la camisa perla cuatro números más grande que el suyo
ah ella es una inmigrante siciliana con delantal y mano en la cintura
junto a la puerta del loft
ah ella es hija de un crítico de arte famoso que estudia el paisaje sublime
de la Hudson School
ella fuma observando la piedra sin pulir sobre la consola
y es modelo desfocado de Monet
ella un lirio de agua
entra en el agua
con un camisón
ha engordado tres quilos el difícil momento antes del baño
al pie de la escalera blanca de madera está pensando
las lluvias de verano el césped crecido la hiedra desbordante
con la mano en la cintura debe optar si va por aquí o por allá
descalza posa a la sombra de formaciones cónicas del cuaternario en el
Gran Cañón
en la estación de ardosia chalet vacío abraza una columna
ella espera
es una rana con visor en la alberca del motel
en este verano ha decidido plantar una huerta compró unos anteojos Ray-Ban
ella espera al margen del camino pedregoso con las manos bajas
es la estatua de una estudiante en el horizonte centenario
Campari Gin Gordon's ella abre el bar y se evapora
a la distancia un collage de Motherwell el interruptor de la luz
se sienta con una taza de ensalada de frutas en la sala modern-style presidida
por un hechicero de Borneo
ella está linda suavemente maquillada
suavemente maquillada contra el muro de mampostería



a la mitad de la noche ella se protege
a la mitad de la noche levanta el cuello de su gabardina Lord & Taylor's
ella tiene algún problema que ni la calma de la avenida ni el frío pueden resolver
su cara la media luna oscura contra el espejo
ella espera la lluvia en la escalera de mármol
ella arregla los anteojos y transita frente al drugstore
ella es pura
ah oh ella es pura
sí pura pero tiene un problema
ella es variable
ella es solo narración
Clio Calíope está aquí
está allá
ella
ella novela.

Horacio Costa

«Mi palabra, mi luz celeste, antaño poseídas, mi palabra, mi luz celeste, destruida, malgastada...»



Gottfried Benn y su mujer. Foto Ebert (Berlín, 1955)



Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía

Uno de los más grandes poetas de este siglo, un siglo generoso en importantes cultivadores de este género, es el alemán Gottfried Benn (1886-1958) *. Su compleja vida, paralela a la de su país, estuvo marcada por las dos grandes guerras en las que participó. De padre pastor protestante y madre de la Suiza francesa, perteneció a una familia numerosa, de gran severidad. Tanta, que su padre impidió que, en la agonía de su esposa, le fuesen aplicados calmantes para evitarle un sufrimiento que era enviado por Dios. Ahí comenzaron sus conflictos familiares que ya no tendrían fin. Su padre, además, se vanagloriaba de no haber leído un solo libro en su vida, excepto los religiosos. Benn se vio obligado a estudiar teología en Marburgo y luego filosofía en Berlín, posponiendo así sus aficiones médicas hasta que tuvo la oportunidad de acogerse a una beca de la Academia del Emperador Guillermo para formarse gratuitamente como médico militar. Concluidos sus estudios fue declarado no apto para el servicio por enfermedad, por lo que ejerció como médico civil en Berlín. Durante este tiempo mantuvo una agitada relación amorosa con la escritora Else Lasker Schüler, aunque después se casó con la actriz Edith Osterloh en 1914, también, como la anterior, varios años mayor que él y viuda con un niño.

Durante la primera guerra mundial, Benn estuvo destinado en Bélgica, donde le dieron la Cruz de Hierro y nació su única hija. Tras la guerra regresa de nuevo a Berlín, trabajando en la especialidad de dermatología y enfermedades venéreas. Su relación con las mujeres, así como su vida familiar, siempre estuvieron marcadas por la tragedia. Su mujer muere en 1922. Su hijastro va a un internado y muere a los dieciocho años. Su hija es recogida por una familia danesa y se quedará a vivir en este país siendo una conocida periodista. Además, parece ser que la actriz Leli Breda se suicidó por su causa, y que también lo hará su segunda esposa, Herta von

* *Bibliografía mínima consultada en español para este artículo:* Poemas estáticos. *Traducción de Antonio Bueno Tubía. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1993.* Breviarios *de G. Benn. Traducción de Antonio Fernández. Ediciones 62. Barcelona, 1991. Los ensayos de Paul Valéry publicados por la Editorial Losada de Buenos Aires, entre ellos* Variedad *I y II. Ensayos de Giorgos Seferis publicados por el Fondo de Cultura Económica de México y traducidos por Selma Ancira, así como* Diálogo sobre la poesía y otros ensayos, *traducidos para Júcar por J. A. Moreno Jurado.* Sobre poesía y poetas *de Eliot en traducción de Marcelo Cohen, Bagdad, Barcelona, 1992, y* Función de la poesía y función de la crítica, *traducción de Jaime Gil de Biedma en Seix Barral, 1968.* La mano del teñidor *de W. H. Auden, en traducción de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, en Seix Barral, 1974.* Filosofía y poesía *de María Zambrano, FCE, México.* La literatura como lujo

Wedemeyer, al final de la segunda guerra mundial, al no poder huir de los soldados rusos tras la caída de Berlín.

Durante la década de los veinte, Benn sufrió dificultades económicas y de otro tipo. A comienzos de la siguiente década, cuando su obra ya tenía un cierto prestigio y se suceden sus conferencias, comienza a tener problemas con los artistas progresistas. Su gran pregunta es «¿yo o la colectividad?». Mantiene y defiende la independencia del poeta frente al mundo político y social que lo rodea, al tiempo que está contra la politización de la literatura, contra la «hostilidad de los comunistas frente al arte» y contra los izquierdistas que pretendían privar al individuo de «sentir y expresar sus problemas». Está, en general, contra quienes querían colectivizar el arte. Con la llegada del nazismo, la mayor parte de la intelectualidad alemana se exilió. Benn se queda y sigue perteneciendo a la Academia después de que la mayor parte de sus componentes han sido expulsados. Es incluso nombrado jefe interino de la sección de poesía. Durante esa primera época del dominio nazi, Benn hace declaraciones en favor del nuevo régimen. ¿Cómo alguien que había defendido tan vehementemente la independencia individual colabora ahora con quienes más la censuraban? ¿El odio hacia el comunismo y el miedo al triunfo del bolchevismo en Alemania? ¿El odio por la literatura social realista? George Steiner comenta que Benn y Jünger se refugiaron en lo que el primero llamó la «aristocracia de la emigración». Los dos se alistaron en el ejército para servir a su patria al estilo «antiguo y honorable». Y añade el autor de *Lecturas, obsesiones y otros ensayos:* «Benn vio las cosas con mayor claridad y comenzó por sumirse en la oscuridad estilística, para acabar finalmente en el silencio. Pero el puro hecho de encontrarse presente en la Alemania nazi parece haber destruido su contacto con la realidad. Después de la guerra, escribió algunos recuerdos de aquellos tiempos de tinieblas. Entre ellos, encontramos una frase increíble. Al hablar de las presiones que sobre él ejercía el régimen, dice Benn: "Describo lo antedicho no por resentimiento contra el nacionalsocialismo. Está derrotado y no soy quién para arrastrar por el polvo el cadáver de Héctor". La imaginación queda aturdida ante la cantidad de confusiones que tenía que haber para hacer que un escritor honrado escribiera algo semejante. Empleando un viejo tópico académico, hace del nazismo el equivalente del más noble héroe homérico...».

A los nazis, a pesar de ese sentimiento de proximidad, tampoco les gustaban las opiniones de Benn y lo incluyeron en la lista de «desertores, presidiarios y delincuentes». Benn, herido en su amor propio, honor y orgullo de alemán, respondió a estas acusaciones enviando un historial donde se demostraba su origen ario. Pero de nada le valió. A pesar de sus reafirmaciones nacionalsocialistas siguió siendo perseguido y alejado de su profe-

de Georges Bataille en edición de Jordi Llovet, Versal, 1993. Antología de Gottfried Benn, *de J. M. López de Abiada, Júcar, 1983, donde hay una amplísima bibliografía de y sobre su obra en alemán.* En torno a la literatura alemana actual *de R. G. Girardot, cuadernos Taurus, 1959.* Literatura y reflexión *de Beda Allemann, Alfa, Buenos Aires, 1975. El* Tao Te King, *edición de J. M. Tola, Barral, 1976.* Misterios de la sabiduría inmóvil, *Maryse y Masumi Shibata, Paidós, 1991.* De la literatura alemana contemporánea, *Hans Mayer, Fondo de Cultura Económica, 1972.* Poema y diálogo, *Hans-Georg Gadamer, Gedisa, en traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro.* Lecturas y obsesiones, *George Steiner, Alianza, Madrid, 1984.*



sión. Debe incorporarse como médico militar y una revista de las *SS* le llama «cerdo», «marica» y «comunista judío». La persecución por parte de los escritores nazis no se hizo esperar y a finales de los años treinta, incluso antes de la guerra, sus obras fueron prohibidas. Sin embargo, en 1943, publica por su cuenta veintidós poemas donde denuncia la barbarie nazi: «El intestino atiborrado de flema, el cerebro de mentiras / ¡pueblos escogidos, bufones de un payaso...!». Acabada la guerra, es otra vez represaliado, esta vez por los vencedores, aunque poco a poco se le va reconociendo. A las diferentes peticiones de publicación, por parte fundamentalmente de revistas como *Merkur,* les contesta mostrando su desinterés por salir a la luz y manifestando su «nihilismo». Se declara al margen de todo pues ha sido llamado «cerdo» por los nazis, «imbécil» por los comunistas, «prostituto espiritual» por los demócratas, «renegado» por los escritores exiliados y «nihilista patológico» por el resto. Benn confirmaba así lo que escribió una vez: «El que hace poesía está, en efecto, contra todo el mundo. En contra no quiere decir enemigo. Solamente un efluvio de profundidad y silencio absoluto lo rodea».

Benn, además de poeta, fue autor de relatos (*Cerebros,* 1916, tiene como protagonista al joven médico Rönne, quizás él mismo, que se debate entre un mundo exterior agresivo y un mundo interior lírico que pretende salvar); de obras de teatro, la mayor parte de las cuales tienen un carácter expresionista; de fragmentos de autobiografía, pequeños ensayos y conferencias. Con *Morgue y otros poemas,* reflejo de sus experiencias de disección en el hospital, se introdujo en la tendencia expresionista que compartiría con Ernst Stadler, Georg Heym y Georg Trakl, entre otros. Benn no distingue el expresionismo de cualquier otra tendencia más que por incidir e indagar en el sufrimiento humano. A Benn le gustaba más autoproclamarse como un romántico en un tiempo que ya no lo es. Durante esta primera etapa, el poeta alemán se refiere a la violencia del cuerpo corrupto. El cuerpo es el alma y no existe un Más Allá. Las *Poesías estáticas* (1948) marcan el momento culminante de toda su obra que había sido antologada en 1936, sin algunos poemas censurados. En 1949 publicó sobre el Berlín de la posguerra su novela: *Die Ptolomäer Berliner Novellen;* en 1948 una nueva obra de teatro: *Tres hombres viejos;* un año después, *El mundo de la expresión. Ensayos y aforismos;* en 1950, *Doble vida. Dos representaciones autobiográficas* que abarcan hasta la posguerra; *Problemas de la lírica* en 1951 y durante esa misma década ya hasta su muerte, los poemarios *Fragmentos. Nuevas poesías, Destilaciones* y *Aprèslude* (1955), su último libro de poemas donde incide en la soledad, la melancolía, en el paso del tiempo y la inutilidad de la poesía.

En una magnífica novela de Pierre Mertens, *Los deslumbramientos* (Península, 1991) se recrean magistralmente algunos aspectos de su biografía y de su generación diezmada por la guerra, el suicidio, y la lucha brutal tanto de las ideologías contrapuestas, como del poder y la literatura.

Para comprender, si es posible, no el significado de la poesía de Benn, plural y diversamente compleja en cada una de sus etapas (aunque en este texto me referiré fundamentalmente a sus *Poemas estáticos*) sino el sentido de su poética, se debe hacer una relectura sucinta de quizá su ensayo de teoría más esclarecedor, *Problemas de la lírica*, una conferencia que dictó en la universidad de Marburgo en el mes de agosto de 1951 y que significó la *ars poetica* de la generación de poetas alemanes de esos años. Un *ars poetica* que «debía» o al menos estaba en relación con otras tales como las de T. S. Eliot, Paul Valéry o W. H. Auden. Precisamente para esta relectura del «manifiesto» de Benn, he utilizado igualmente la relectura de los ensayos de los anteriores buscando las similitudes o diferencias entre ellos. He añadido algunos otros nombres de poetas especialmente queridos para mí como, por ejemplo, Seferis, así como algunos comentarios nacionales derivados igualmente de otra revisión: la del libro de María Zambrano, *Filosofía y poesía.* Evidentemente, como ya explicó la crítica alemana, sobre todo Reinhold Grimm, la compañía de citas que se buscó Benn para su conferencia, muchas veces sin nombrar la fuente (producto quizá de una anárquica metodología crítica que aquí queda bastante bien reflejada) rebasa los nombres en primer lugar citados, extendiéndose a otros más o menos contemporáneos como Pound, Mallarmé, Archibald Mac Leish, Nietzsche o Baudelaire, que yo también citaré aquí, aunque más superficialmente. En realidad, Benn los homenajea a todos ellos cuando habla de la estirpe poética en la que, de alguna manera, tímidamente, se incluye. De Francia cita, por ejemplo, a Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Apollinaire y, de entre los surrealistas, a Breton y Aragon, curiosamente omitiendo a Eluard. De Inglaterra hace lo propio con Swinburne, William Morris, Eliot, Auden, Henry Miller (un autor que no tiene lo más mínimo que ver con él, ni con esa estirpe de la que más bien sería su contrario, además de no ser poeta) y Pound. Añade a esta lista otros nombres como los de Milosz (el poeta lituano Oskar Milosz), Saint-John Perse («un francés que vive en los EE.UU.»), Maiakovski, y al poeta checo Vitezslav Nezval. Desconozco en su conjunto la obra de este último, pero Benn es injusto e incierto al referirse al anterior como stalinista, sin valorar todo el simbolismo de su suicidio. La estirpe germánica, su estirpe nacional, se unía a la de Rilke, Hofmannsthal, George y sus compañeros de primera hora, los poetas expresionistas: Heym, Trakl y Werfel —para mí uno de los más grandes poetas religiosos de este siglo—. Benn se refiere a Lich-



tenstein y Hoddis como los precursores de esta tendencia. Omite en el apartado alemán, aunque luego es uno de los autores más nombrados y admirados, a Nietzsche. También dedica varias líneas admirativas a Marinetti, declarando que el primer manifiesto futurista —como yo estoy seguro que así fue, a pesar de los muchos olvidos intencionados— significó «el acontecimiento que instituyó el arte moderno en Europa». Pero, en realidad, la clave del discurso de Benn se encuentra, sin lugar a dudas, en los ensayos de Eliot.

Para empezar, Gottfried Benn habla de algo que ya no existe: del espacio que tiene en la prensa la poesía, no ya diariamente, sino semanalmente o dominicalmente, cuando en las páginas culturales (que en muchos casos no se especificaban como tales) se daban a la luz poemas de autores famosos o noveles. Costumbre hoy desaparecida no sólo en la prensa española, sino también en la internacional. La presencia social de la poesía es todavía, si cabe, menor de la que el poeta alemán podía imaginarse. La poesía, como la individualidad, se ha ido convirtiendo en algo cada vez más clandestino, opción que de seguro no le desagradaría en absoluto. Lo que sí permanece de manera desigual son algunas publicaciones periódicas, monográficas, así como la crítica literaria dedicada a reseñar la todavía inútil y febril producción poética.

La crítica que, para Eliot, debía promover la comprensión y el goce de la literatura; que debía asimismo «hacer mirar algo que no había mirado nunca o mirado con los ojos velados de prejuicio». Eliot exigía a los poetas que les interesaran más cosas que la propia poesía, y lo mismo le pedía al crítico que debería saber más cosas que de la propia literatura. Benn no repara en estos asuntos sobre la difusión, porque realmente tenía un sentimiento más agnóstico sobre la poesía que el poeta anglonorteamericano. A ambos les parecería excesiva la propuesta que, no hace mucho, expresaba el Premio Nobel de Literatura Joseph Brodsky, referente a que la poesía debería tener un público mucho mayor del que tiene y por lo tanto tendría que conseguírsele un puesto en los supermercados.

Benn hace matizaciones difusas entre la «poesía», la «lírica» y la «novela». Y lo hace para justificar el título de su conferencia: *Problemas de la lírica,* no de la *poesía.* La poesía para Benn reúne lo emotivo, lo espiritual, y lo que él denomina como temático-melódico; mientras que la lírica es un «producto de arte», la obra misma. La poesía —parece deducirse— es el estrato anterior a la lírica, aquello que todavía está unido a las circunstancias del yo y del mundo; mientras que la lírica significaría la superación de ambos, abarcándolos e incorporándolos a una materia que ya es, ella misma, principio y fin. La lírica es la poesía nueva, aquella que se puede convertir en arte puro. ¿Arte puro o poesía pura? Benn, significativamente,

cita a Valéry: «¿Por qué no se debería concebir la producción de una obra de arte como obra de arte propiamente dicha? El arte puro es la tentativa del arte de experimentarse como contenido». Benn, como en todo su discurso, lanza propuestas que no tienen una continuación teórica. Pero lo que sí queda claro aquí es que el autor opta ya de entrada por una redefinición de la poesía. La palabra es el único elemento poético de la nueva lírica, la palabra en sí misma, mientras que en la novela, la palabra sólo sirve para describir los temas y los motivos de la historia. La lírica, a diferencia de la poesía, carece ya de ataduras, aunque todavía y por mucho tiempo, habrá poetas que se encuentren mediatizados por la métrica y los contenidos, es decir, la vieja definición del fondo y la forma que quedarían abolidos. De ahí su exaltación de Marinetti y las experiencias vanguardistas en tanto que para él buscaban la esencialidad en la palabra.

Al nihilismo de los valores a los que había llegado el arte y la poesía, Gottfried Benn anteponía una nueva trascendencia creadora que coincidía con la interpretación que Auden hace también de la poesía pura e indirectamente del pensamiento de Valéry como «celebración de lo *numinoso* en sí abstraído de toda circunstancia y privado de toda referencia profana». El poema se convertía así, él mismo, en el propio rito que la métrica y la rima le habían usurpado. Benn no está ni a favor ni en contra de esta última, sino contra los excesos. La denomina como «principio ordenador y un control dentro del poema» y cuyo efecto es *sacramental*. Nombra a Verlaine y a Rilke como a los últimos poetas que fueron capaces de darle un sentido original.

El autor de *Morgue y otros poemas* se apoya en Nietzsche y Novalis para hablar del arte «como actividad metafísica» y «como una antropología progresiva». Es curioso cómo esta idea también la recogía, en el artículo anteriormente mencionado, Brodsky: «La poesía no es una forma de entretenimiento, y en cierto sentido ni siquiera una forma de arte, sino nuestra *meta antropológica* y *genética*, nuestro faro lingüístico y de evolución».

¿Existe realmente la posibilidad de un arte puro? ¿Cuál es la utilidad de la poesía? ¿Es útil la lírica?

Eliot en su ensayo sobre «La función social de la poesía» ya habló de sus diversas clases. Una poesía didáctica que transmitía *información* o *instrucción moral* y que iba siendo reemplazada por la prosa: «Poco a poco la poesía didáctica ha ido quedando limitada a la poesía de exhortación moral, o a la que se propone persuadir al lector...». Otra poesía dramática (referida al teatro) y, finalmente, la poesía filosófica, de pensamiento que sería la más cercana a la lírica de Benn. Es a través de esta última que se podría llegar al arte puro. Eliot que, evidentemente, se inclina por ésta, siendo más escéptico que Benn, deja libertad para que cada cual siga el



camino que quiera. Pero volviendo a la interpretación de Auden y enlazando ahora con lo que hemos dicho de Eliot, observamos que las dos primeras clasificaciones de la poesía atienden a lo profano, es decir, a lo útil; mientras que esta última se refiere a lo sagrado y el valor de una cosa sagrada, según comenta el propio Auden, «yace en lo que ésta *es*». No es vana esta pregunta sobre la utilidad, no utilidad e incluso *inutilidad* de la poesía, pues siempre ha sido acusada de esto último y, lo que es peor, muchos poetas —a lo largo de la historia, desde que Platón expulsó a los poetas de la ciudad, quizá porque ya estaban más cerca de los dioses que de los hombres— se han empeñado, como si de una mala conciencia colectiva se tratase, de demostrar que la poesía era realmente útil para la sociedad. ¡Vano empeño! Lo sagrado no es útil ni inútil, es, simplemente, necesario. De la utilidad se espera obtener una retribución social; mientras que de lo únicamente útil para el propio conocimiento no se espera nada más que eso mismo. Valéry lo dejó muy claro al referirse a los poetas como «esas personas [que] experimentan la necesidad de lo que comúnmente *no sirve para nada*». Auden iba más allá al referirse al artista y al escritor como de alguien cuyo éxito en la vida no depende de la realización «de una tarea que logre satisfacer una necesidad social». En el mismo sentido definía al poeta, Benn: «Carece de un rol social», «pequeños burgueses movidos por un afán innato, mitad volcanismo y mitad apatía», «no son soñadores, sino los usuarios de los sueños», «no son seres sobrenaturales, ni atormentados, sino sosegados»... En estas ricas definiciones intervenían muchos elementos biográficos del propio autor. Seferis y Valéry coincidían en que uno de los fines de la poesía, si ésta tenía alguno, era la belleza. Para el poeta griego lo bello no necesita demostración, mientras que para el poeta francés era una cuestión privada. Seferis, que a pesar de sus inclinaciones estéticas puristas siempre ensalzó la emoción y los sentimientos en el poema, pensaba que el arte no tenía otra finalidad fuera de sí mismo.

Georges Bataille, en una publicación como *Combat*, en el año 1944, hablaba más crudamente sobre la utilidad o no de la literatura: «La fatalidad del fascismo [también la del comunismo, añadiría yo] es dominar: entre otras cosas convertir a la literatura en un instrumento. ¿Qué otra cosa quiere decir literatura útil sino tratar a los hombres como un objeto humano? Para esta triste tarea, en efecto, la literatura es necesaria. Ello no conlleva la condena de género alguno, sino de la idea premeditada, de las consignas. Sólo se escribe con autenticidad bajo una condición: que a uno le dé todo igual, se pase por el forro las consignas». Bataille se refería a la preocupación que sentía el escritor débil por ser útil, y añadía el autor de *La literatura y el mal:* «Toda persona tiene que ser útil para sus semejantes, pero se convierte en su enemigo si no es nada por sí misma, por

encima de la utilidad. Caer en la utilidad, por vergüenza hacia uno mismo, cuando la divina libertad, lo *inútil*, da mala conciencia, es el principio de una deserción...». Bataille, más adelante, afirmaba también rotundamente: «¡La literatura se opone claramente a la utilidad!». La tarea que proponía el escritor galo era totalmente contraria: «Sacar a la luz esa parte intangible que hay en la soledad de cada uno y que nadie podrá avasallar nunca». La meta final estaba en no dejarse arrastrar por la muchedumbre y saber morir en soledad.

La cuestión anterior nos lleva a otras dos, concatenadas con esta última. ¿La poesía debe ser comprensible, inteligible? ¿A quién va destinado el poema? Evidentemente, la poesía didáctica, profana, dramática, lo es de por sí. La poesía filosófica, de pensamiento, la lírica benniana no tiene por qué serlo en el mismo sentido que la anterior. Eliot, citando a Coleridge, comentaba que la poesía producía un mayor placer cuando se la comprendía sólo «de un modo general e imperfecto». Y él mismo añadía que mucha de su poesía favorita no la había entendido a la primera lectura. Seferis, otro gran seguidor del pensamiento eliotiano, aunque como ya comenté más preocupado que su amigo por la función de los sentimientos y la emoción, añadía una opinión digna de su genio clásico-moderno: «No entendemos cuando sentimos miedo de no entender». Auden llega a comparar la poesía con las matemáticas: «¡Dichoso el matemático! Sólo es juzgado por sus pares, y el nivel es tan elevado que nadie puede hacerse de una reputación que no merece». Auden explica que la extraña relación que tienen los escritores y, especialmente, los poetas con su público se debe a que su medio, el lenguaje, no es, como las pinturas del pintor o las notas del compositor, un instrumento reservado para su uso exclusivo, sino una propiedad en común del grupo lingüístico al que pertenecen: «mucha gente está dispuesta a admitir que no comprende la pintura o la música, pero pocos de los que han ido a la escuela y aprendido a leer avisos admitirán que no saben su idioma». Para Eliot, la comunicación no explicaba la poesía, la fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros que convergen en el poeta hacen que incluso él mismo se dé escasa cuenta de lo que comunica. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer comenta en su libro *Poema y diálogo:* «La palabra poética se distingue radicalmente de las formas efímeras del lenguaje, que sirven, por lo demás, de soporte al proceso comunicativo. Lo peculiar de todas esas formas del lenguaje es el autoolvido en la palabra misma. Siempre desaparece la palabra, en cuanto tal, frente a aquello que evoca. El poeta Paul Valéry creó una metáfora brillante para distinguir la palabra poética de las palabras que utilizamos en la comunicación. La palabra que utilizamos habitualmente es como la moneda corriente, es decir, significa algo que no es. La pieza de oro de otras épocas, por el contrario, era al



mismo tiempo el valor que representaba, ya que su valor metálico correspondía a su valor monetario. Era, pues, al mismo tiempo, aquello que significaba. Eso es precisamente lo que distingue a la palabra poética: que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte, como ocurre con la moneda corriente o el billete de banco, necesitados de cobertura; más bien es ese apartarnos de ella una vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Ésta es la experiencia que todos realizamos con la palabra poética. Cuanto más familiar nos resulta un fenónemo poético, tanto más expresivo y presente es el mensaje. La distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo».

Pero, ¿de qué público se habla? ¿Es realmente el destinatario del poema el público? ¿El propio poeta puede ser el intérprete de su obra?

Eliot prevenía de que un poeta adquiriera un amplio público rápidamente (se utiliza más el término del mundo del espectáculo que el de los lectores). Eliot hablaba del público imprescindible, un público reducido en cada generación. El éxito de lectores era para él sospechoso: el poeta no estaba haciendo algo nuevo, sino repitiendo esquemas que la gente ya conocía de los poetas anteriores. Cada época exige cosas distintas a la poesía, y Seferis matiza esta opinión del autor de los *Cuatro cuartetos:* «Cada época mira al arte de forma diferente y le exige cosas diferentes». Pero Benn, que confiesa que esta cuestión le subyuga, da una respuesta contundente que toma de un «tal» Richard Wilbur: «Un poema está destinado a la Musa, y el deber de ésta es, entre otras cosas, encubrir el hecho de que los poemas no van dirigidos a nadie». Todo coincide así en la lírica benniana. La Musa es la receptora, no la inspiradora. Quizás el desconocimiento de muchos poetas de esta característica, sea la causa del desprecio de Ella y de que, como nos comenta Auden, se ría de muchos poetas dictándoles necedades. El poema, así, encerrado en sí mismo, carece de inspiración, se crea a sí mismo, es monológico y anacorético. Julio César, en *La guerra de las Galias,* comentaba cómo los druidas se aprendían de memoria los poemas y no encontraban apropiado entregarlos a la escritura, no querían que se volvieran propiedad común. Gadamer habla de un Tú que es el Tú del Yo, «el poema se convierte así en la enunciación expresa de todos nosotros». ¿La Musa de la que habla Benn es la Diosa Blanca de Robert Graves? Graves se refiere más a un ser que inspira que a uno que le invoca.

¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?, se preguntaba Robert Graves en el prólogo a *La Diosa Blanca.* Eran los años finales de la década de los cuarenta cuando se publicó la primera edición inglesa de esta obra ensayística, cuyo subtítulo es del todo significativo: *Gramática histórica del mito poético.* Esa función consistía en *recuperar para el*



poeta y la poesía el sentido trascendente, oracular y ritual que tuvo. Para Graves la función y utilidad del género poético permanecen, solamente su puesta en práctica ha cambiado. El hombre moderno (y él se refiere concretamente al de una posguerra colectiva y sangrienta) ha trastocado el orden armónico de la naturaleza, y a través de la poesía hay que advertirle de la desobediencia culposa en la que ha incurrido. Graves escribe algo que yo firmaría gustosamente como poética: «La actual es una civilización en la que deshonramos los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león, el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el lebrel, a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado, al aserradero. En la que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como personal auxiliar del Estado. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad».

La *Gramática histórica del mito poético* es para Graves la recuperación de los símbolos que subyacen en la flora y la fauna que durante siglos sirvieron de referente al hombre. La pérdida de esta subliminalidad convierte a la escritura poética en *una fracasada alquimia.* Esta obra densísima de Graves, autor polifacético que ya antes de la serie televisiva basada en su novela *Yo, Claudio* era uno de mis autores preferidos, en cuanto que practicaba con maestría ese género literario de difícil dilucidación entre la novela histórica y la biografía, no pretende más que redescubrir «los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética que los rige».

Graves recuerda que los antiguos celtas hacían diferencias entre el poeta y el cantor ambulante. El primero de ellos tenía una caracterización cuasi sacerdotal y además una serie de poderes jurídicos; mientras que el cantor servía para entretener. El poeta contemporáneo, para Graves, contiene más características de este último que del primero. Y Graves con una ironía y una agudeza proverbial, no sólo critica a estos «imitadores», a estos «falsificadores», sino que también y de manera muy especial a los críticos literarios «cuya función consiste en juzgar a toda la literatura de acuerdo con las normas del cantor ambulante, su valor de entretenimiento».

Pero ¿quién es la Diosa Blanca? De alguna manera Graves la identifica con la Musa, con el principio y el origen del sentimiento poético. Su invocación crea el verdadero poema que se transmite a los lectores a través de una serie de manifestaciones físicas consistentes en que «los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca».

Si bien en casi toda la narrativa de Graves existe ese intento de fidelidad a los hechos históricos, la idea del mito no está congelada. La sociedad



contemporánea los desterró como punto de referencia del inconsciente colectivo y los sustituyó por falsos testaferros.

El poeta, por lo tanto, tampoco es el destinatario de su propio poema, ni como autor ni como lector del mismo. «El poeta no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca. El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define fi-ló-so-fo. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse», escribe María Zambrano. Eliot lo dejó dicho muy claramente: el poeta conoce la historia de su poema, pero el verdadero significado del poema —una vez escrito— está entre lo que significa para los demás y lo que significa para él mismo. El poeta, a lo largo del tiempo, puede olvidarse de la historia de su poema y convertirse él mismo, solamente, en un simple lector. Para Eliot, un poema puede contener mucho más que lo que reconoce la conciencia de su autor.

Pero entonces, ¿se puede explicar un poema? ¿Quién tiene la paternidad?

Benn retoma un verso de Mac Leish metamorfoseado también por Eliot y Auden que dice: «Un poema no expresa absolutamente nada; un poema *es*». Auden lo expresará afirmando que un poema no debe significar, sino *ser*. Para Schelling, «Dios es el Señor del ser», comenta María Zambrano, y añade «toda poesía no es sino servidumbre, servidumbre a un señor que está más allá del ser». Seferis, en una de sus lecturas del autor de *La tierra baldía,* nos rescata esta otra reflexión: «La finalidad del poeta no es describir los objetos, sino crearlos al nombrarlos». Él mismo comenta que a la poesía, al poema, no se le puede pedir lo que no puede darnos, dado que su lenguaje no debe relacionársele con la analítica, la lógica científica, «con aquella parte del alma humana que no es incomprensible», y citando a Longino añade: «porque no conduce a los discípulos a la persuasión, sino a los seres prodigiosos al éxtasis». Volvemos a las respuestas anteriores y quizá todavía posteriores. Un poema informativo, didáctico, moral, social o realista, también dramático, puede explicarse, entre otras cosas, porque está vinculado a una historia personal o colectiva; mientras que el poema filosófico, de pensamiento, o la lírica benniana, carece de historia —o al menos lo intenta—. Y esa condición de no histórico es lo que, a decir de Auden, le impide mentir. Se puede gozar un poema comprendiéndolo, pero también hay otra poesía que se comprende sin tener que explicarla. Para Eliot, se puede explicar un poema investigando de qué está hecho y qué causas lo originaron y así comprenderlo, pero siempre habrá que captar su entelequia que se escapa a la explicación causal, biográfica: «en toda gran poesía, hay algo que debe mantenerse inefable por completo (...) hecho el poema, ha sucedido algo nuevo, algo que nada que haya sucedido antes puede explicar del todo». Para Eliot ésa es la verdadera creación. Un poe-

ma puede analizarse al margen del poeta y del resto de su obra; además, para Eliot, no hay una única interpretación correcta de un poema.

Benn, al referirse a la paternidad del poema, dado que el propio poeta no puede del todo llegar a la comprensión del mismo y, por lo tanto, todo lo más sería un coautor, cita la opinión de Albert Fabri, tan ingeniosa y rotunda como la de Richard Wilbur (es curioso cómo Benn cita opiniones que le son recientes y de gentes cuyo prestigio le es desconocido). Fabri afirmaba, y así se lo acepta Benn, que la cuestión acerca de la paternidad de un poema es, en todo caso, «ociosa. Un individuo —que no ha de ser reducido a X— tiene parte en la paternidad del poema, en otras palabras, todo poema tiene su cuestión homérica: cada poema es de varios autores, o sea, de un autor desconocido». Para Benn un poema no expresa absolutamente nada, *es*. El poema es algo autónomo, tiene vida propia y las palabras lo son todo. Eliot y Benn coinciden en la opinión de Mallarmé: «Un poema no está hecho de sentimientos, sino de palabras». Valéry relata exactamente el origen de esta frase que no es tal cual reproducen —seguramente de memoria— Eliot y Benn. El pintor Degas, comenta el autor de *El cementerio marino*, hacía versos, pero tenía muchas dificultades para su redacción. Un día le dijo a Mallarmé: «Su oficio es infernal. No llego a hacer lo que quiero, y sin embargo estoy lleno de ideas». Mallarmé le contestó que los versos «no se hacían con ideas, sino con palabras». Y el poeta, a decir de Valéry, el más mallarmeano de los poetas, «dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen el *uso* y la *necesidad*». Benn, a pesar de defender estos presupuestos, concedía al poema algo de humano, «detrás de todo poema siempre se encuentra el autor, su esencia, su ser, su situación interior», algo realmente contradictorio con su discurso hermético, con el método que trata de explicar, aunque como dice María Zambrano, la poesía es «ametódica» porque lo quiere todo al mismo tiempo. Benn incluso llega a afirmar que la poesía pura debe conservar cierto grado de «impureza». Benn volvía a contradecirse cuando, respondiendo a cuál era el objeto del poema no respondía aquí, como parece sugerirlo en otros lugares, al poema mismo, sino al propio poeta.

Gottfried Benn, directa o indirectamente, se refiere infinidad de veces a T. S. Eliot, y este último le dedica prácticamente la mitad de su conferencia titulada «Las tres voces de la poesía», pronunciada en 1953. El poeta católico inglés muestra el haberse leído con interés «Los problemas de la lírica». Ambos comparten los criterios generales que he venido exponiendo a lo largo de este artículo, aunque como ya he dicho y matizado, Benn es totalmente extremista en sus posiciones teóricas; mientras que Eliot, aunque inclinándose hacia una poesía pura y sacra, es capaz de comprender y defender los otros tipos de poesía a los que también me he referido.



Eliot así, habla de tres voces: la voz del poeta hablándose a sí mismo, la del poeta dirigiéndose a una audiencia grande o pequeña y, por último, la voz del poeta «cuando intenta crear un personaje dramático». La lírica de Benn pertenecía a la primera voz, la voz del poeta hablándose a sí mismo, o como subrayaba Eliot, *a nadie,* como de seguro le gustaba más al autor de los *Poemas estáticos.* Eliot incluía como muestra de esta opción, con la anuencia implícita de su corresponsal poético, a las *Elegías de Duino* de Rilke y a *La joven Parca* de Valéry. Y añadía algo que yo ya exponía anteriormente: compara y equipara la lírica benniana con lo que él califica de «poema meditativo», es decir, la segunda clasificación a la que me vengo refiriendo, el poema o la poesía de pensamiento, filosófica. Eliot deja claro que si para Benn optar por la primera voz excluye todas las demás, para él no es así. «Él habla como si la poesía de la primera voz —que en conjunto considera, por lo demás, un desarrollo de nuestra época— fuera un tipo de poesía totalmente distinta de la del poeta que se dirige a una audiencia. Pero a mí me parece que en la poesía no dramática es muy frecuente encontrar las dos voces juntas —la primera y la segunda—». Una vez más Eliot, sin renunciar a su clara y combativa posición de lucha, no quiere ser excluyente, sino aglutinador de las diferencias, aunque él aquí se inclina por oír al unísono las tres voces, «la entrega final del poema a una audiencia desconocida, para lo que la audiencia quiera hacer con él, me parece la consumación del proceso iniciado en soledad y sin pensar en la audiencia». Esto marca la separación entre el poema y el autor. No podría ser, pienso yo, que el propio autor fuera la primera y segunda voz. Cuando el poema se acaba el poeta desaparece y ya él mismo es el lector, la segunda voz. Eliot, de alguna manera, contradice no la opinión de Benn, sino su intención, o una de sus posibles intenciones. Estoy seguro de que al poeta alemán le gustaría que el poema estuviera escrito en un propio lenguaje privado, no en el del autor, como critica Eliot, sino en el de él mismo. Eliot concluye este desacuerdo con Benn refiriéndose a que la primera voz refleja el material psíquico y que, a medida que el poema avanza, se van incorporando otras voces, «lo que importa es que, en última instancia, las voces se dejen oír en armonía; y, como he dicho, dudo de que haya realmente un poema en que se oiga una sola voz».

Eliot se preguntaba ¿de qué partía el autor de un poema —como Benn— que no iba dirigido a nadie? Y él mismo resumía los comentarios de su epilogado: del germen creativo y del lenguaje; «éste siente que algo le germina por dentro, algo para lo cual debe encontrar palabras, pero no sabe qué palabras necesita hasta que las ha encontrado; no puede identificar el embrión hasta que se ha transformado en una disposición de palabras adecuadas en adecuado orden. Una vez que se tienen las palabras, "eso"



para lo cual se han encontrado desaparece, y en su lugar hay un poema». Eliot explica a Benn —él dice que incluso va más allá de sus ideas— afirmando que un poema *no* didáctico, *ni* narrativo, *ni* social, como es el caso del autor alemán, «no se sabe qué tiene que decir hasta que lo ha dicho, y en el esfuerzo por decirlo no se preocupa por conseguir que lo entiendan los demás». Eliot afirma que los demás no le importan, cuando yo creo intuir del discurso de Benn que no es que los demás no le importen, sino que no puede ocuparse de ellos imbuido como está en el poema. El poeta desea aliviarse de un peso, de un *demonio*, realiza un *exorcismo*. Se deshace de una angustia que, para María Zambrano, era la raíz originaria de la metafísica. El poema así, este poema meditativo, el poema lírico benniano, no se escribía para comunicarse con alguien, sino para librarse de un *malestar* agudo que, una vez que se realiza, «queda un sentimiento parecido al de la aniquilación». Eliot remite a los ensayos de Valéry al que califica como el poeta que más profundamente se dedicó al estudio de la composición de un poema, pero advierte que si se intenta explicar un poema —habría que aclarar seguramente que se refiere al poema meditativo-lírico—, según las opiniones del propio poeta, y sus aspectos biográficos y psicológicos, es probable que el poema y lo explicado no tengan nada que ver, «el intento de explicar un poema remontándose al origen, apartará la atención del poema para volver sobre otra cosa que, tal como puede ser aprehendida por el crítico y sus lectores, no tiene la menor relación con el poema y no arroja sobre él luz alguna».

Eliot, a pesar de estas diferencias con Benn, le echa un capote en la cuestión fundamental de la «oscuridad» de la poesía o del poeta, afirmando que se intenta poner en palabras algo que no podía decirse de otro modo, y por lo tanto «en un lenguaje que a lo mejor vale la pena aprender».

Kant, en su prefacio a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, escribió: «Muchos libros habrían sido más claros si no hubieran querido ser tan claros». De Heráclito a Heidegger, los filósofos se han repartido por la jerarquía de lo oscuro. El primero de éstos, añade el filósofo alemán, «puso su libro como ofrenda en el altar de Artemisa, después de haberlo escrito en términos oscuros *(asaphesteron)* a propósito; a fin, se dice, de que sólo las personas capaces *(dunamenoi)* pudieran leerlo, y que no se convirtiera en nada despreciable por haber sido vulgarizado».

¿Qué y cuál es entonces la palabra poética?

Benn, que ha rechazado al sujeto y al objeto tópicos de la poesía, hace algo por el estilo con la palabra. Si el poema no significaba nada, tampoco la palabra, que únicamente tiene un poder de sugestión como en el simbolismo. La relación con ella es *primaria, irracional,* no se puede aprender; es un don de la naturaleza «colocar la palabra de forma fascinante». Y



quizás aquí está la tarea del poeta de la que hablaba Paul Valéry, la de darnos la sensación de la unión íntima entre la palabra y el espíritu. La palabra, al surgir de lo irracional, tiene un sentido mayor que el puramente racional y semántico. Valéry también lo había avisado: «El poeta dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen el uso y la necesidad». Y, en otro lugar, el autor de *El cementerio marino* añade: «Hay un lenguaje poético en el cual las palabras ya no son las palabras del uso práctico y libre». Benn, al relacionar las palabras con lo irracional, les atribuía una mayor resonancia que la de sus contenidos semánticos. Por una parte eran «espíritu» y por otra «la sustancia y la ambigüedad de las cosas de la naturaleza», de ahí que el poema también pueda ser algo intraducible. «La palabra es el falo del espíritu, enraizado en el centro. Y por ello enraizado en lo nacional. Los cuadros, las estatuas, las sonatas, las sinfonías son internacionales; los poemas, nunca». Esa misma opinión la manifestaba Eliot al referirse a la poesía como el arte más nacional y a su intraducibilidad por naturaleza. Las palabras se forman en la mente individual o, como dice Benn, en la «conciencia» del poeta, pero también transportan la herencia de la colectividad y de la historia (otra contradicción). Auden coincidía con esta última idea de Benn, al dudar de dejar a la responsabilidad total del inconsciente la actividad poética que, para él, era la mezcla entre un impulso subconsciente y un conocimiento. Las palabras tienen una vida propia, una existencia latente, «ejercen un encanto en las personas que estén dispuestas a recibirlo, y que les permite transmitir ese encanto».

En otro apartado, cuando Benn habla del yo lírico, del poeta, se refiere a la palabra de una manera irónica, como una manifestación de la materia, «un envilecimiento del espíritu en lo inorgánico». La palabra que procede de lo irracional, debería tener la capacidad de sugerir, de significar desde lo inasible, de lo inmaterial. La palabra, el lenguaje es así intemporal (Benn escribe: «¡Palabras, palabras, sustantivos! ¡Sólo necesitan abrir las alas y los milenios caen de su vuelo!»). A Benn no le preocupa como a Eliot que pueda existir una revolución en el lenguaje. Este último no creía que la tarea del poeta fuera primordialmente la de obrar una revolución en el lenguaje, sino la de hacer complementario el lenguaje del pasado con la novedad. La génesis de un poema está en el germen del psiquismo, y luego, en las palabras que son como un hilo de Ariadna; así, el poema, para Benn, está terminado antes de haber sido empezado.

¿Es la poesía una filosofía? ¿Es la poesía una ciencia? ¿Es el poeta un erudito?

Ya señalé la diferencia que María Zambrano estableciera entre la filosofía y la poesía. Benn habla del pensador (lo cita, pero no se refiere a él directamente): el poeta tiene el poder de la palabra, el filósofo carece de



ese poder. El erudito basa su trabajo en el de los demás. El artista depende totalmente de sí mismo, «está solo abandonado a la mudez y al ridículo. Se avala a sí mismo. Él comienza sus cosas y él las termina. Obedece a una voz interior que nadie escucha». Pero si para Benn el artista está solo, el poeta que trabaja con algo más intangible, con los espíritus de las palabras, vive una soledad todavía mayor. Una soledad individual y cosmológica que la sociedad trata de justificar clínicamente: «para ellos somos sólo una enfermedad; se recurre a los cuadros clínicos de la melancolía y de la esquizofrenia para escamotearnos». Los poetas son los últimos restos «de un ser humano que aún cree en lo absoluto y que vive en ello». Estamos en un mundo donde la búsqueda de lo absoluto ha sido abandonada y la religión relegada. La religión que, para Benn, era el soporte de los mitos conformadores y referenciales de nuestra cultura. Eliot y Benn vuelven a coincidir, aunque el primero establece una matización importante: «El problema de la época moderna no es la mera incapacidad de creer ciertas cosas sobre Dios y el hombre que creían nuestros padres, sino la capacidad de sentir con ellos respeto a Dios y al hombre». El conocimiento científico alejaba, según Benn, al hombre de la especulación humanista y el poeta «no sabe nunca bastante, nunca trabaja bastante». Estas antítesis entre arte-ciencia-filosofía-poesía, Auden las explicó parcialmente: «Sin el arte no tendríamos noción de lo que es libertad. Sin la ciencia ignoraríamos la igualdad; de ahí que en ausencia de ambos no tendríamos noción de lo que es la justicia. Sin arte no tendríamos noción de lo que es lo sagrado, sin ciencia viviríamos siempre adorando a los dioses falsos». Auden veía al hombre en una unidad en tensión entre el alma-cuerpo-mente-espíritu. Una tensión que ya no existe más que en la individualidad del arte y la literatura. La catástrofe de la civilización se encuentra en la pérdida del espíritu, «toda la humanidad se alimenta de algunos encuentros consigo misma, pero, ¿quién se encuentra a sí mismo? Solamente algunos, y en la soledad». Así, en esta desolación, surge el poema sin fe, sin esperanza, que no busca a nadie, que está hecho de los sueños de las palabras. Un poema nihilista en una sociedad que ya ha dejado de serlo pues ni siquiera *no cree*. Es el reflejo del espíritu que no se puede conocer por la ciencia, de lo inescrutable, de los abismos insondables. El poema así surge del interior de la existencia humana, «un poema es siempre la pregunta del yo».

¿Qué era para el autor de *Problemas de la lírica*, entonces, un poema moderno?

Benn, como tantas veces en el resto de su discurso, responde de manera negativa, enumerando aquellas características que impiden que lo sea. El habla de «síntomas», «diagnósticos». En primer lugar se opone a un poema donde hay una separación entre el objeto poetizado y el yo poetizador, «entre un adorno exterior y una referencia interior». En segundo lugar recha-



za la utilización del adverbio comparativo «como», una de las construcciones auxiliares que para él rompían la visión del poema. Benn, como en el caso anterior, indica alguna excepción; en concreto, la de varios poemas magníficos de Rilke. El «como» lo consideraba una intromisión de lo narrativo en el poema, «una disminución de la tensión verbal, una debilidad de la transformacion creadora». Ataca igualmente, en esta tercera propuesta, la utilización de los colores en el poema como «puros clichés verbales». En este caso la excepción es él mismo, aunque entona su mea culpa, por las muchas referencias que hace al azul —en los *Poemas estáticos* puede fácilmente comprobarse—. El azul mediterráneo del origen. El azul del cielo, pero también el azul del mar, el azul de las Sirtes. Para el poeta alemán, el azul era la palabra mediterránea por excelencia, la palabra de la luz del origen de los mitos y la cultura. Su última propuesta va contra la explotación sentimental del lector a través de lo que él denomina como «tono seráfico», es decir, «al murmullo de la fuente y al arpa, a la noche hermosa, a la paz y a las cadenas sin principio...». Para Gottfried Benn el gran poeta es un gran realista que distribuirá con enorme prudencia lo esotérico y lo seráfico; el poema moderno se ha escrito en horas desgarradas, es un poema absoluto, sin fe, sin esperanza, no va dirigido a nadie, está hecho de palabras que se entremezclan ellas mismas de una forma original y fascinante. Y Benn advierte: «Quien perciba detrás de esta formulación sólo nihilismo y lascivia, pasa por alto el hecho de que, detrás de la formulación y de la palabra, quedan todavía bastantes manchas oscuras y abismos del ser para contentar a los espíritus más profundos, y que en toda forma fascinante existen bastantes sustancias relacionadas con la pasión, la naturaleza y la experiencia trágica».

Además de estos asuntos de carácter general y teórico hay otros temas que también llaman la atención comúnmente a Benn, Eliot, Auden, Valéry y Seferis. Se refieren a la originalidad poética, a la autenticidad, a la autoimitación, a la mediocridad y a la perfección.

Auden decía que la autenticidad siempre debía buscarse, mientras que el poeta no debía preocuparse por la originalidad. Lowes, citando a Coleridge, afirmaba que la originalidad poética consistía «en una forma original de ensamblar el material más desemejante y remoto para hacer un todo nuevo». El poeta es un acarreador de materiales antiguos, trabaja como en uno de los versos estáticos de Benn, «en el pedregal de la gran ruina del mundo». Seferis reinterpreta no sólo a los clásicos, sino que toma, reactualiza, reordena, adopta y da nueva luz a sus versos. En su ensayo sobre Yeats, Eliot confesaba que un poeta en la madurez de su vida, para evitar la autoimitación, tenía que seguir tres caminos: dejar de escribir del todo, una opción realmente drástica; repetirse con destreza y virtuosismo; o, fi-

nalmente, adaptarse y encontrar un modo de trabajar diferente. Éste es el caso de Benn, un poeta cuya mutación no se produjo sólo en esa época de madurez, sino que se fue haciendo a lo largo de toda su vida. Para Auden, la autoimitación implicaba al abstenerse de escribir un poema que podía resultar bueno e incluso admirable. El mayor ejemplo para el poeta británico era Rimbaud que dejó de escribir «porque no tenía más que decir». Benn rechaza la mediocridad, la casualidad, la inconstancia. La mediocridad puede pasar desapercibida en otros géneros literarios más generosos, pero nunca en la poesía, en el poema que es una composición siempre al descubierto. El poeta debe estar atento a su mundo y ser indagador de los elementos permanentes que hay del pasado en él. Debe tener miedo e inquietud, pues el no tenerlo linda ya con lo irreligioso y antihumano. Como escribía Auden, el impulso del poeta es un encuentro entre su imaginación y lo sagrado. A veces el silencio es la mejor y más fructífera labor poética. Benn propone los ejemplos de Valéry y de Rilke. Valéry que enmudeció durante veinte años, mientras que el autor de las *Elegías de Duino* estuvo catorce años sin escribir hasta que redactó de manera vertiginosa estos poemas. El silencio o la lentitud. El propio Benn se refiere a sí mismo y cita uno de sus más cortos y complejos poemas: «Olas de la noche». Un poema de dos estrofas entre las cuales median veinte años, «tenía la primera estrofa ("Olas de la noche, aries y delfines / con jacintos de peso ágil, / las rosas de laurel y los travertinos / ondean en torno al vacío palacio de Istria") que era de mi gusto, pero no daba con la segunda. Por fin, tras dos décadas de búsqueda, de ejercicios, de valoraciones y de rechazos, me llegó la segunda ("Olas de la noche, dos vulvas elegidas, / las mareas las arrastran hacia las rocas, / perdidas entonces diadema y púrpura, / rueda la blanca perla de vuelta al mar")».

Para Benn son muy pocos los grandes poetas líricos que surgen en cada década, desparramados por todo el mundo, escribiendo en muy diversas lenguas, siendo los faros que «esclarecen por mucho tiempo el mar de la creación, pero que ellos mismos permanecen en la oscuridad». La perfección que ellos alcanzan en su obra la calcula en no más allá de seis u ocho poemas perfectos. Y para llegar a este gran ejercicio de selección, el poeta debe trabajar, indagar y no dejar nada a la casualidad contra la que ya había arremetido Paul Valéry. «No se es poeta si no se siente la necesidad y si no se logra comunicar su condición a los demás», escribió Seferis.

Me es grato que un poeta como Benn, que tanto me ha iluminado en *Problemas de la lírica,* haga mención a otra luz que ha sido tan decisiva para mí: la luz de mi ciudad natal, la del faro de la Torre de Hércules de La Coruña que no ilumina, como él dice, el golfo de Vizcaya, sino el Finisterre de Europa.



El nazismo prohibía, en el año 1938, la publicación de la obra de Gottfried Benn. Esta censura fue mantenida después del final de la guerra. Nadie quiso, en la Alemania ocupada, publicar sus *Poemas estáticos*, por lo que tuvo que ser en Zurich, en el año 1948, cuando por fin vieran la luz. A requerimiento del editor Schifferli, Benn hará una selección de cincuenta poemas que sugiere podrían titularse de la forma citada. Y justifica lo de «estáticos» de la siguiente manera: «Es un concepto que no sólo se corresponde a mi interior disposición moral y estética, sino también al método formal de los poemas que debería apuntar hacia el material de por sí inmóvil dominado por medio de la construcción, o mejor dicho: debe apuntar en dirección a lo antidinámico...». Los derechos de autor, hay que decirlo, eran canjeados por un paquete de víveres...

Quizás el texto clave para entender, en parte, este libro, es el último poema que lleva por título el mismo que el del volumen. Es un poema dividido en tres estrofas y dos versos finales que, según Beda Allemann, parecen estar añadidos con vacilación y que quedan reducidos a la alusión más que a enunciar «otra vez una doctrina». El poema es libre y sin rimas. Como en el resto del libro, refleja las dos posturas contrapuestas del poeta. Por una parte, el conocimiento a través de la contemplación y de la inmovilidad; y por otra, la manifestación del movimiento y la acción de nuestro mundo que no encuentra el sosiego en ese devenir. Benn opta por el estatismo, pero se traiciona al no poder permanecer en dicha situación que sería la verdadera, pues como dice un poema oriental de la sabiduría inmóvil: «Si pensáis / En no pensar / Eso ya es pensar en algo. / No hay que pensar / Ni siquiera en no pensar».

En la primera estrofa de «Poemas estáticos» está precisamente subsumida la sabiduría oriental. Es Lao Tse y el *Tao Te King*. La figura del sabio cumple la misma función referencial: «Ajena al desarrollo / es la profundidad del sabio, / hijos y nietos / no lo inquietan, / no lo penetran». El sabio y el poeta. El sabio es el que ha adquirido ese conocimiento superior, aquel que en el libro fundamental del taoísmo, sin ir más allá, puede conocer el mundo. El poeta adquiere el papel de iniciado. En esta primera estrofa también se hace referencia a una de las obsesiones más características del poeta alemán: la de su incomprensión y rechazo de la teoría de la evolución, su antidarwinismo aquí reflejado en esos tres últimos versos. A este asunto también le dedicó un buen espacio en su discurso sobre *Los problemas de la lírica*, y Benn, ya dijimos, no creía en una explicabilidad racional del mundo y de la Historia. Para él, el hombre no era producto de una evolución, sino que existía ya desde un principio, representando un estrato nuevo en la creación del universo. Recordemos que esto no sólo lo dice un poeta, sino también un médico de cierto prestigio. La esencia de esa

situación era «la conciencia y el espíritu» superadores o modeladores del «instinto» biológico. Quizás ese mismo instinto biológico que tiene relación con los deseos: como dice el *Tao,* si todas las cosas están liberadas de deseos, todo permanecería en quietud. El ser humano, y cita Benn a Gehlen, es el animal que aún no ha detenido su evolución; su formación corporal está terminada, pero no así su interior, su capacidad de especulación espiritual. Esta especulación está dirigida para comprender la abstracción del universo. De esta manera, el autor de los *Poemas estáticos* ponía también en duda el progreso de la imagen científico-natural del mundo. La técnica podía hacernos comprender los mecanismos racionales del universo, pero jamás los existenciales.

Beda Allemann hace un comentario muy interesante de la crítica que Benn impone a Nietzsche (uno de los grandes maestros del poeta alemán). En lo que él llama «darwinismo de Nietzsche» ve algo meramente condicionado por la época: «El pensamiento de un progreso general de la humanidad, de su cultivo más alto hasta llegar al superhombre o, traducido a lo pequeño burgués, la concepción de que nuestros hijos deben tener alguna vez todo mejor; por encima de eso, el sabio ve desde la profundidad de su extrañeza para la evolución».

«Representar corrientes, / acción, / viajar y llegar / es el signo de un mundo / que no ve claro. / Ante mi ventana / —dice el sabio— / hay un valle, / en él se juntan las sombras, / dos chopos bordean un camino, / tú sabes hacia dónde». En esta segunda estrofa de «Poemas estáticos» muestra el lado contrario. La acción y la movilidad del mundo no llevan al sosiego, o quizá porque no lo conocen, creen poder encontrarlo a través de esa acción. El sabio, como en aquellos otros versos del *Tao,* «sin asomarnos a nuestra ventana / podemos conocer los Caminos del Cielo», muestra un valle, elemento de la naturaleza no usado habitualmente por el primer Benn, cuyas referencias están más abarrotadas de imágenes urbanas que rurales; es el valle de la muerte a donde todos llegan sin ya saber a dónde ir. En el *Tao* hay otro poema que habla de un valle semejante a éste y que podría ofrecernos otras pistas esenciales: «El Espíritu del Valle nunca muere / Éste forma la Misteriosa Madre / su vientre es la Puerta del origen del Cielo y la Tierra / Continua y permanentemente / Realiza sin consumirse jamás / Pídele y te servirá con facilidad». La pregunta, hacia dónde, indica no un fin, sino un principio. Tras la muerte las almas están perdidas.

«Perspectivismo / es otra palabra para su estática: / dibujar líneas, / seguirlas / según la ley del zarcillo [pámpanos en otras traducciones], / zarcillos chisporrotean, / también arrojar bandadas, cuervos, / al rojo invernal de cielos matutinos». «Perspectivismo» se corresponde con los versos de la primera estrofa. La relatividad en cuanto a la explicación racional del



mundo y de la Historia. Si Benn criticaba la recepción nietzscheana de la evolución, aquí celebra esta otra. El mundo no puede ser explicado de una manera colectiva y general, sino que en dicha explicación debe intervenir el individuo.

El conocimiento de la contemplación y de la acción conducen a la oscuridad. Dentro del poema mismo parece establecerse un diálogo entre el mundo de la contemplación y el de la acción; caminos opuestos, pero al fin sombras ambos que desembocan en la oscuridad. Los dos chopos bordean ese mismo camino del conocimiento. Los dos últimos versos, cada uno de los cuales parecen querer sugerir una estrofa diferente («luego dejar caer / —tú sabes— para quién»), parecen preguntar: ¿cómo se podrá vivir en la oscuridad?, ¿es Dios la oscuridad? El estatismo y la propia acción no devendría así en una imposibilidad de explicar el mundo. En el primer texto del *Tao* se dice: «El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto. / Sin nombre es el principio del Cielo y la Tierra».

La poesía está tendida en el espacio vacío en torno al mundo y el yo. En ese espacio vacío está el destino del hombre moderno. Los *Poemas estáticos* responden, así pues, a las teorías que Benn expuso en sus *Problemas de la lírica.* Aunque allí, en la fría teoría, era mucho más extremista que aquí, en la práctica. No nos olvidemos de que estos poemas fueron escritos antes que el ensayo, por lo cual este último, es también la experiencia de ellos. No son estos poemas el resultado de su ensayo. Los *Poemas estáticos* están repletos de referencias simbólicas, míticas, históricas y culturales. «Del pedregal de la gran ruina del mundo» (en «Poemas») debe rescatarse el culto al misterio del mundo a través de la palabra, los poemas y los versos que son como el eco de las voces oraculares. En el poema «Inutilizable» se refiere a las palabras como los tesoros puros que componen un poema que es el «recuerdo de lo ancestral». Lo ancestral que es lo anterior a lo antiguo, el origen.

Uno de los poemas más bellos y significativos de este libro es el titulado «Siglo V». Es el viaje al mito. En el primer fragmento, Benn describe su propio viaje al Hades. En el segundo se refiere a los misterios de Eleusis, a la búsqueda de aquella sabiduría que quedó muda en su destino. Y, en el tercero, se encuentra ya en el final del viaje, en la isla de los sueños donde ya son todos sombras. Allí está Helena, la más deseada, esperando que alguien regrese para saber que todavía es un deseo que ya nadie desea. «Sólo Helena permanece a veces con las palomas, / entonces juegan para *no* creer en las sombras: / —Paris le dio a él la flecha, a ella la manzana—». En otro poema, «Del Mediterráneo» vuelve a hacer explícita la preferencia por la cultura clásica. El último verso dice: «todo fluye del Mediterráneo».

Benn prefiere las ruinas del sur a las ruinas del norte, aunque «en la ceniza de las rosas / duerme la grava».

Benn, a pesar del estatismo programático de su último poema, o quizá precisamente por ello, en el resto del libro nos conduce a un viaje por un paisaje desolado. Todo ha sido destruido y para que no perezca del todo las cosas tienen que ser nuevamente nombradas por el poeta. El paisaje del yo interior está sacudido por parecida desolación. El viaje es a través de un mundo cuyo mapa dibujó Ptolomeo. Benn es antidarwinista y defensor de las teorías ptolemaicas de la tierra como centro del universo. Todo lo material es destruible, lo único que no lo es son las palabras porque carecen de forma y penetran en lo impenetrable, las palabras que forman los versos y los poemas, y que se asemejan a los salmos y a los escritos sagrados. La poesía cubre el vacío de la religión, de las ideologías que se han destruido por ejercer el poder y la autoridad, cuando únicamente deberían haber divulgado la fe. En el poema «Versos», «la deidad profunda e incognoscible / resucitó en una esencia y habló, / entonces son versos...». En otros fragmentos de este poema, Benn recuerda que estos versos resisten las peleas de los pueblos y perduran por encima «de poder y de asesinos», se burlan de toda acción y resisten el tiempo, son inmortalidad «en la palabra y en el sonido». Ya lo había escrito Ovidio: «los poemas están libres de la muerte». Estas mismas reflexiones son manifestadas en otro poema que se publica a continuación del mencionado anteriormente. En «Poemas» habla de la «fascinación mística» de la poesía a través de la palabra. La poesía como soledad, como apartamiento, como retiro interior, como «el monólogo del sufrimiento y de la noche».

Esta necesidad de la soledad, a la que tanto se refiere el autor de los *Poemas estáticos*, este ascetismo, este anacoretismo, es la única vía para llegar al misterio que quizá sólo se encuentra en el «doble fondo de la noche». Dado que la poesía suplanta a la palabra divina, el poeta debe ser consciente del mismo rol que le corresponde. La relación del poeta con Dios la dejó muy bien descrita Rilke: «Entre nosotros reina una discreción indescriptible». En el poema «Quien está solo», escribe en su primer verso: «Quien está solo, está también en el misterio». Y en «Tarde en el año» añade, «hondamente en el silencio / hacia quien entero se pertenece a sí mismo». No se busca tanto la resolución del enigma del mundo, cuanto el camino que debe seguirse para llegar o alcanzar su resolución. De ahí la pregunta reiterada que se desparrama a lo largo del libro: «tú sabes, tú no lo sabes».

Si lo importante —caso de que algo lo sea— no es el conocimiento, sino el camino hacia él, Benn, según comenté anteriormente, no piensa que la verdad —caso de que exista— esté en la movilidad, en la claridad, en la



luz, en el azul, en el Mediterráneo, en la colectividad de civilizaciones arruinadas, sino en la oscuridad, en la intangibilidad del camino interior. Lo anterior es nostalgia. La movilidad conduce en dirección opuesta a la que se quiere ir. El estatismo viaja hacia adelante, hacia el olvido. ¿El olvido no es la oscuridad, la verdad? La única luz que se lleva, la única luz que puede iluminarnos es la de la propia Nada. Esa búsqueda no se identifica con la muerte. Muy por el contrario, la muerte puede retrasar la otra vía de conocimiento al ponernos en contacto con las almas perdidas de todas las épocas. La muerte, para Gottfried Benn, es volver a ser sombras, y las sombras requieren la luz y la oscuridad no. «Todas (las horas) hieren / la última rompe...», dicen unos versos del poema «Sils-María», pero aquel que ha llegado al conocimiento, aquel «que-todo-sabe-nombrar / no le toca la hora». El camino iniciático de la Nada va más allá de la muerte, y quien ya se reconoce en ese no ser no puede desaparecer. «Reconocimiento —de no anunciarte nada / y no concluir nada, de no ser nada—, / tú volando sobre tus fondos, / y uno entonces te tira dentro» («Una mirada tardía»). «Pena sin victoria por lo no cumplido» («Copia II»). «Ah, en el monte, al que coronan / fruta y verano, / no se puede ver / todo lo que no llegó a brillar, / ¿no sientes en el oído / cómo fluye la hora? / ¿Cómo desde el monte en el viento / solloza un coro de sombras?» («In memoriam altitud 317»). «Ah, tú iluminado —por la propia nada—» («En verano»).

Como ya comenté anteriormente, la más dura prueba contra el estatismo es el deseo. El camino de la espiritualidad debe vencer las trampas del instinto. Y el instinto es el recuerdo. Y el espíritu es el olvido. Y el instinto es el cuerpo, lo material, lo racional. Y el espíritu es lo inmaterial, lo irracional. Y en el instinto está la nostalgia, el remordimiento, el tiempo, la memoria incluso de los dioses paganos, de la Historia. Benn quisiera borrarlo todo del recuerdo y «acaso esto no pesa más que la aflicción». En el poema «despedida» escribe: «Mi palabra, mi luz celeste, antaño poseídas, / mi palabra, mi luz celeste, destruida, malgastada—, / a quien esto le ocurrió, debe olvidarse de sí y nunca más tocar las horas antiguas / (...) él juega su juego, y siente su luz y sin / recordar —todo está dicho».

César Antonio Molina

«¿No la veis, vosotros,
la América que nosotros soñamos...?»



José Enrique Rodó



«Así habló Próspero»

Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*

Un espacio arquitextual jerarquizado

Con frecuencia, la obra más conocida de José Enrique Rodó (1871-1917) ha sido calificada como ensayo. Por ende, no debe sorprendernos el hecho de que la voz de Próspero haya sido identificada muchas veces con la del autor de esta obra cumbre del modernismo literario uruguayo. Tales identificaciones que aún dominan el discurso crítico sobre *Ariel* suelen pasar por alto, sin embargo, la compleja estructura arquitextual[1] que caracteriza esta obra.

El primer y el último capítulo de *Ariel* constituyen una especie de marco literario que a pesar de su extensión reducida, en comparación con el resto de la obra, es de suma importancia para una comprensión plena de este libro. Efectivamente, los capítulos I y VIII sitúan el discurso de Próspero en una «amplia sala de estudio»[2] dominada por el bronce de Ariel, sala que —como se va a comprobar en el último capítulo— se ubica en una gran ciudad de América Latina. Al formar un marco para la «acción» (lingüística) que se desarrolla, los dos capítulos proporcionan un *fundamento ficcional* al discurso de Próspero que, en consecuencia, constituye ya el segundo nivel arquitextual de *Ariel*. Dentro de este discurso se pueden localizar otros géneros que, situándose ya en un tercer nivel, serán utilizados por el *Maestro* para convencer, a lo largo de la última tarde, a su público. Sólo en este tercer nivel —o sea, en el discurso de Próspero— será posible detectar y localizar los rasgos ensayísticos que tanta importancia han tenido en la historia de la recepción de *Ariel*.

[1] *Para la definición de la terminología utilizada, véase Genette, Gérard:* Palimpsestes. La littérature au second degré. *Paris: Seuil 1982 y, del mismo autor,* Seuils. *Paris: Seuil 1987, así como mi artículo «Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen». En:* Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes *(Heidelberg) IX, 3-4 (1985), pp. 497-522.*

[2] *Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo. *Prólogo de Carlos Real de Azúa. Edición y Cronología: Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1976, p. 3. Las cifras entre paréntesis que se indican en el texto se refieren a esta edición.*

Analizando sólo este tercer nivel arquitextual, es imposible no darse cuenta de la gran variedad de elementos genéricos utilizados en este texto: además de distintos tipos de ensayo (filosófico, literario, sociológico, etc.), el discurso de Próspero, calcado a su vez de ciertos modelos del discurso académico rioplatense de la época[3], maneja —para dar tan sólo algunos ejemplos— el diálogo filosófico, el cuento (con un fuerte sabor orientalista, más o menos convencional por aquel entonces), la parábola, el himno, el discurso político e incluso ciertos elementos dramáticos, que nos remiten a la primera obra mencionada en el texto rodoniano, es decir, *The Tempest*, de William Shakespeare. Esa variedad genérica, sin embargo, no es heterogeneidad. Los géneros utilizados obedecen a una rigurosa funcionalidad interna en el discurso de Próspero y se insertan en una estructura intratextual y arquitextual fuertemente jerarquizada. El sistema de la retórica clásica, magistralmente desarrollado en el discurso del orador «a quien solían llamar Próspero» (3) posee una fuerza tal que fácilmente hace olvidar tanto las estrategias y la lógica de su construcción como la presencia del marco ficcional de este libro[4]. Ese marco, sin embargo, no es *parergon* según la concepción kantiana, no es *Beiwerk* en un sentido puramente ornamental: desde el segundo capítulo del libro hasta la primera frase del último, inserta el discurso del maestro en una estructuración semiótica *ficcional*. De ahí también la relevancia de la primera frase del último capítulo que, dando fin a la parte oratoria y reintroduciendo implícitamente la figura de un narrador literario, focaliza la dimensión filosófico-literaria de *Ariel*: «Así habló Próspero» (55) —frase que, como veremos, constituye el eje del proyecto rodoniano de la modernidad literaria y filosófica en América Latina.

Los ojos del alma y la visión de América

Poco después de su publicación en 1900, el *Ariel* de José Enrique Rodó se convirtió —y no tan sólo a los ojos de la juventud de América a la que el libro iba dedicado— en el evangelio de un nuevo americanismo, de una nueva visión de América Latina, visión que presenta Próspero, el «viejo y venerado maestro» (3), a sus jóvenes discípulos en la última parte de su discurso:

> ¿No la veréis vosotros, la América que nosotros soñamos; hospitalaria para las cosas del espíritu, y no tan sólo para las muchedumbres que se amparen a ella; pensadora, sin menoscabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave, como la que realza la expresión de un rostro infantil cuando en él se revela, a través de la gracia intacta que fulgura, el pensamiento inquieto que despierta?... —Pensad en ella a lo menos, el honor de vuestra historia futura depende de que tengáis constantemente ante los ojos del alma la visión de esa América regenerada, cerniéndose

[3] *Véase Real de Azúa, Carlos: En: Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo, *op. cit., p. X.*

[4] *Un buen ejemplo tanto para la identificación de la voz de Próspero con la de Rodó como para la fuerza retórica desarrollada en el discurso magistral de los capítulos II a VII es el reciente trabajo de Juana Sánchez-Gey Venegas que se inicia así: «AL ACABAR LA LECTURA DE* ARIEL, *viene a la mente que Rodó convence, sin apenas argumentos. Argumentos los hay, pero en* Ariel *convence sobre todo el tono, la perspectiva más que el peso concreto de las convicciones, algunas no acordes ya con estos momentos.» Cf. J.S.-G.: «El modernismo filosófico en América». En:* Cuadernos Americanos *(México) VII, 41 (septiembre-octubre 1993). p. 109.*



de lo alto sobre las realidades del presente, como en la nave gótica el vasto rosetón que arde en la luz sobre lo austero de los muros sombríos— (51).

En este pasaje, la metáfora de la hospitalidad reúne dos procesos históricos fundamentales para la comprensión del último tercio del siglo XIX: la inmigración masiva de europeos, sobre todo en el Cono Sur, y la creciente internacionalización de la cultura y de las literaturas latinoamericanas. Estos dos procesos forman el trasfondo —y la base— de la escritura rodoniana y del proyecto de una modernidad literaria y filosófica propuesta en las «pocas pero sustanciosas páginas» (según la feliz expresión de Clarín[5]) de *Ariel.*

La metáfora tópica de los «ojos del alma», ligada en la *Politeia* (533 d) de Platón al pensamiento dialéctico, traslada la visión de Próspero a un espacio individual interior que ha recibido su modelación en un cuento incluido en el tercer capítulo de *Ariel*, es decir, en la segunda parte del discurso del maestro dirigido a sus discípulos. Ese cuento del *rey hospitalario* diseña una arquitectura compleja pero siempre centralizada, jerarquizada, constituyendo no tan sólo «el símbolo de lo que debe ser nuestra alma» (13) sino más todavía una *mise en abyme*, un *modèle réduit* (Lévi-Strauss) del libro entero[6]. La estructuración misma de ese cuento debe mucho a los místicos españoles y, sobre todo, a las *Moradas del castillo interior*, de Santa Teresa de Jesús. Desde su juventud, Rodó se había familiarizado con la obra de la santa de Ávila: una edición de las *Cartas* de Santa Teresa se cuenta entre los libros que el joven uruguayo poseía[7]. Ahora bien, en las «moradas sestas», además, se había utilizado, de manera específica, la metáfora de los «ojos del alma» para preparar (al lector a) la *unio mystica* con el Esposo anhelado:

> Acaece estando el alma descuidada de que se le ha de hacer esta merced, ni haber jamás pensado merecerla, que siente cabe sí a Jesucristo nuestro Señor, aunque no le ve ni con los ojos del cuerpo ni del alma. Ésta llaman visión intelectual, no sé yo por qué[8].

Si la arquitectura del alcázar del *rey hospitalario*, en el cuento que evoca Próspero «de un empolvado rincón de [su] memoria» (13), está calcada de la arquitectura del alma que modelan *Las Moradas del Castillo interior*, de la misma manera la visión de América, tal como la evoca el orador en un contexto fuertemente sacralizado, se superpone a la *unio mystica* situada en el centro de la arquitectura teresiana. La visión de esta América soñada, regenerada, «cerniéndose de lo alto sobre las realidades del presente, como en la nave gótica el vasto rosetón que arde en la luz» (51), ejemplifica el constante movimiento de de- y resacralización que caracteriza no sólo el discurso de Próspero sino también el marco que transforma el «bronce

[5] *Alas Leopoldo (Clarín): «Ariel». En: Barbagelata, Hugo D. (ed.):* Rodó y sus Críticos. *Paris: Imprimerie de Mr Vertongen 1920, p. 42.*

[6] *Para un análisis más detallado de la importancia de este cuento, véase mi artículo «Die gastfreundliche Moderne. Santa Teresa, Rubén Darío und die Dimensionen des Raumes in José Enrique Rodós* Ariel» *(en prensa), así como el posfacio en Rodó, José Enrique:* Ariel. Übersetzt, herausgegeben und erläutert von Ottmar Ette. *Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1994.*

[7] *Véase Pereda, Clemente:* Rodó's Main Sources. *San Juan, Puerto Rico: Imprenta Venezuela 1948, p. 68.*

[8] *Santa Teresa:* Las Moradas. *Edición, introducción y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe [8]1968, p. 184.*

primoroso» (3) de Ariel —es decir, una obra de arte que representa a una figura literaria— en objeto de profunda devoción. El *Ariel* de Rodó proyecta sus visiones desde un espacio propio de la literatura, desde un espacio sacralizado que transforma al escritor en «maestro venerado» por los discípulos que, por lo demás, no tardarán mucho en poner en práctica esas visiones de su mentor intelectual. El marco constituido por el primer y el último capítulo configura este espacio específicamente literario en el mismo texto de *Ariel.*

Así, la obra rodoniana programa una forma de asimilación, de apropiación concreta del texto por parte de sus lectores que, efectivamente, habrá de caracterizar la historia de la recepción de *Ariel,* a pesar de las grandes diferencias entre las distintas fracciones de sus «discípulos», entre los que había arielistas de izquierda y de derecha.

Por lo demás, la presencia de *Las Moradas* de Santa Teresa subraya el hecho de que el *Ariel* de Rodó posee una estructuración intertextual de doble nivel: no sólo existen relaciones explícitas con textos de otros autores (que hasta hoy en día han monopolizado el interés de los críticos de esta obra) sino también redes intertextuales implícitas, camufladas por la multiplicidad de los autores explícitamente evocados. Entramos así en una compleja construcción en el nivel intertextual que, fuera de las relaciones explícitas, contribuye de forma esencial a estructurar el fundamento hispánico de *Ariel,* ya subrayado por Leopoldo Alas en el ensayo que Rodó, desde la segunda edición de *Ariel,* transformará en prólogo de su obra más conocida. De esta manera, el escritor uruguayo no solamente logra fortalecer, de forma paratextual, la relación con la literatura española, sino que aprovechando el elogio del crítico y novelista español, aumenta también el prestigio de su libro, preparando así un impacto aún mayor tanto en las letras de la Península como en las de América Latina.

La imagen de Ariel

Lejos de ser un panfleto que oponga una visión «arielista» de América Latina a los Estados Unidos, «calibanescos» y materialistas, *Ariel* se basa en un juego multifacético a nivel paratextual, architextual, intratextual e intertextual que subraya la vigencia creciente de un horizonte cultural internacionalizado en el *fin de siècle* hispanoamericano. En el discurso del maestro, la de- y resacralización de elementos culturales está presente desde el principio e impregna sobre todo la *apropiación* de la filosofía griega y del humanismo cristiano por parte del orador. Estas dos tradiciones se superponen en una sola imagen identificadora, la de la estatua de Ariel,



airy spirit y *numen* que desde las primeras frases del libro «dominaba en la sala» (3) donde, por última vez, Próspero ha congregado a sus discípulos. El *ekphrasis* de la estatua por el narrador, presente tanto en la primera como en la última parte del libro, funde, en una sola imagen plástica, no una separación maniqueísta entre espiritualismo y materialismo (como tantas veces se ha dicho) sino un símbolo central que afirma también, como lo vamos a ver, la *modernidad filosófica* del discurso de Próspero inspirado por la estatua. Las palabras del filósofo, en este sentido, no son más que una emanación de un espíritu que sólo el arte logra transformar y fijar en una imagen concreta capaz de trascender lo efímero. Por eso, la oralidad transitoria del discurso de Próspero llegará necesariamente a una aporía fundamental que es la de la palabra humana que sólo vencerá lo transitorio transformándose en obra de arte. Llegado al final de su discurso, Próspero señalará los límites de sus palabras y la solución aportada por la imagen plástica, la estatua de Ariel:

> Aún más que para mi palabra, yo exijo de vosotros un dulce e indeleble recuerdo para mi estatua de Ariel. Yo quiero que la imagen leve y graciosa de este bronce se imprima desde ahora en la más segura intimidad de vuestro espíritu.— [...] Pueda la imagen de este bronce —troquelados vuestros corazones con ella— desempeñar en vuestra vida el mismo inaparente pero decisivo papel. Pueda ella, en las horas sin luz del desaliento, reanimar en vuestra conciencia el entusiasmo por el ideal vacilante, devolver a vuestro corazón el calor de la esperanza perdida (54 s).

En la sólida imagen de la estatua de Ariel confluyen la ética y la estética cuya fusión Próspero, recurriendo a un pasaje proveniente de *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), de Jean Marie Guyau, ya había evocado refiriéndose a «los esculpidos respaldos del coro de una gótica iglesia» (18). Es importante destacar que en *Ariel* la fusión entre lo ético y lo estético se realiza siempre en un contexto sacral. En el bronce de Ariel, más allá de las reminiscencias shakespeareanas, asistimos a la superposición de las formas escultóricas de la mitología griega con las figuras aladas de la cultura cristiana. Mitad Dios y mitad Ángel, el bronce de Ariel encarna el ideal transhistórico que, según Próspero, atraviesa la historia de la creatividad humana. Como en el caso de la *visión* de una América regenerada que los discípulos deben tener constantemente ante los ojos del alma, el ideal se concretiza en una imagen que, como el rosetón de la catedral, permite la unión (mística) de lo ético con lo estético. La palabra del filósofo tiende siempre a su transformación en arte, a su visualización. Evidentemente, sólo el trabajo artístico dará una nueva calidad al discurso filosófico de Próspero. Solamente a través de su fundación en el arte, la filosofía será capaz de perdurar. Las palabras y metáforas del pensador, inspiradas por la estatua, inyectan, al final del libro, una *vida nueva* al

bronce que, en su movimiento ascendente, simboliza no sólo el ideal sino también la idea de una nueva era que se inicia con el siglo que se evoca, de manera enfática, al final del discurso de Próspero. Al mismo tiempo, el texto de Rodó inaugura este nuevo siglo, esta nueva época de la modernidad latinoamericana. Literatura y filosofía se convierten entonces en los dos polos de una sola escritura. Según el escritor uruguayo, constituirán la base de la *escritura moderna*.

Desde esta perspectiva, es posible explicar la fundación ficcional del texto de Rodó. Su originalidad no se encuentra en las ideas expresadas a lo largo del discurso de Próspero, en el que tantas veces, además, se subraya la utilización (y refuncionalización) de textos provenientes de otros autores. Analizando únicamente la procedencia de las ideas o la oposición entre «lo espiritual» y «lo utilitario», no podemos captar la fuerza y el brillo de esta obra. Es más: si se la reduce al estatus de un panfleto político, a la expresión de una oposición entre el reino del utilitarismo, encarnado en la América del Norte, y el reino del espíritu, constituido por América Latina, el *Ariel* de José Enrique Rodó no puede resistir, efectivamente, los efectos demoledores de los últimos cien años y se transformará en una obra muerta, interesante tan sólo para una pobre historia de las ideas.

Pero la obra maestra del pensador uruguayo es una creación artística rica en variaciones de géneros y modelaciones espaciales, en ambivalencias literarias y juegos metafóricos; no es posible reducirla a un maniqueísmo fácil como el que los nacionalismos de diversa índole han construido para aprovechar mejor su sugestividad incuestionable. A pesar de todos los vínculos existentes entre la visión de América *latina* proyectada en esta obra rodoniana y el panlatinismo que Chevalier propagaba en la *Revue des races latines*, en el *Ariel* se supera precisamente este maniqueísmo de la ideología panlatinista, permitiendo una revisión dialéctica de la modernidad contemporánea y una inserción en un modernismo que el autor uruguayo quería liberar de la predominancia dariana y, mucho más todavía, de sus epígonos en las literaturas hispanoamericanas. Es éste el punto de cruce entre la concepción rodoniana del modernismo literario y la modernidad filosófica tal y como la entendía el pensador uruguayo:

> Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea —porque no tiene intensidad para ser nada serio— la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores[9].

[9] *Rodó, José Enrique: «Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra». En* (id.): Obras Completas. *Editadas con introducción por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar 1957, p. 187.*



En el *Ariel*, se formula una respuesta estética a las modernizaciones socioeconómicas dirigidas por los países hegemónicos, desarrollando un proyecto consciente de lo que podríamos llamar (utilizando la expresión de Beatriz Sarlo[10]) una modernidad periférica. Trataremos de analizar ahora las relaciones entre los procesos metafóricos que se acaban de señalar y la aceleración de la internacionalización de la cultura por un lado y, por el otro, el concepto socioeconómico de *modernización*, el concepto «epocal» de *modernidad* y el concepto estético-literario de *modernismo*. Desde esta perspectiva será posible determinar con mayor precisión el lugar en que se sitúa no sólo el discurso de Próspero sino también la forma filosóficoliteraria del libro en su totalidad.

Modernismo literario y modernidad filosófica

Si *Ariel*, desde su mismo título, se inscribe en su totalidad en lo que Ángel Rama ha llamado la «interpretación americana del texto universal»[11], la primera frase del último capítulo indica un lugar filosófico y una relación intertextual mucho más específicos y ambivalentes. El «Así habló Próspero», por un lado, se relaciona doblemente con el canon de la literatura universal, estableciendo una relación directa con *The Tempest* de Shakespeare y el *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche. Se refiere no solamente a dos obras *europeas* sino también a dos grandes ejemplos de la literatura (dramática) inglesa y de la filosofía alemana, reclamando para su propio texto un lugar que se sitúa entre los discursos literarios y filosóficos. Pero tanto en el caso de la obra de Shakespeare, como en el de la obra de Nietzsche se subvierte la estructura semiótica del texto aludido. De esta forma, el *Ariel* de Rodó entra en un diálogo fecundo con el libro universal de la cultura, texto cuyos límites vamos a analizar en la última parte de este trabajo.

Por otro lado, la frase inicial del capítulo VIII diseña lo que Próspero —pero también Rodó, en carta a Miguel de Unamuno— llama «nuestra moderna *literatura de ideas*» (31)[12]. En esta expresión se superponen e identifican el modernismo literario del joven Rodó y la modernidad proyectada de su pensamiento filosófico; la expresión indica ya una relación estrecha entre literatura y filosofía, relación a la que la escritura de Ernest Renan —al que Próspero, repetidas veces, llama «maestro»— sirve indiscutiblemente de modelo. Si la relación explícita de *Ariel* con el «drame philosophique» *Caliban* ha atraído siempre a los especialistas de la obra rodoniana, es la lectura rodoniana de los *Dialogues philosophiques* (texto que con la experiencia de la *Commune* de París abre la última fase de la obra del filósofo francés) la que constituye el ejemplo orientador de una escritura

[10] *Véase Sarlo, Beatriz:* Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. *Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1988.*

[11] *Véase Rama, Ángel:* Las máscaras democráticas del modernismo. *Montevideo: Fundación Ángel Rama 1985, cap. 6.*

[12] *En carta del 25 de febrero de 1901 a Miguel de Unamuno, Rodó habla de una* «literatura de ideas»; *véase Rodó, José Enrique:* Obras Completas, op. cit., *p. 1308.*

que se sustrae a las limitaciones de género que separan la filosofía de la literatura.

A primera vista, en el espacio literario *explícito* de *Ariel* dominan claramente las relaciones intertextuales que establece el texto rodoniano con autores y textos franceses. Francia y su literatura parecen representar, casi exclusivamente, la *modernidad* a nivel intelectual, escritural, literario y filosófico —un rasgo que muchas veces ha atraído la condena de *Ariel* por parte de sus críticos[13]. Los autores franceses no solamente representan la modernidad en este fin de siglo, son ellos también los que transmiten la visión de la antigüedad greco-romana que se proyecta en el discurso de Próspero (y en el de Rodó). Los conocimientos de los textos de la antigüedad clásica que poseía el autodidacta Rodó —que parece haber leído a los griegos en traducción latina o española— eran poco sistemáticos. De ahí, tal vez, su fe en la autoridad de los autores franceses. Sea como fuere, la visión moderna de la antigüedad clásica parece haberle preocupado más que una imagen «histórica» de las condiciones del pensamiento en aquella época. Detrás de algunas obras francesas se camuflaban muchas veces, sin embargo, sus propias lecturas de los textos clásicos (o de sus traducciones): así, por ejemplo, se esconde, detrás del lector de los *Dialogues philosophiques*, de Renan, el asiduo lector de los *Diálogos* de Platón que constituyeron, según sus amigos, durante muchos años, el objeto predilecto de sus meditaciones.

Si bien los textos de Renan o de Taine, de Guyau o de Fouillée representan modelos intertextuales que explícitamente subrayan la importancia y la presencia de autores franceses en el proyecto latinoamericano de la modernidad (y del modernismo), no debemos olvidar la presencia tanto de autores ingleses y norteamericanos como de algunos representantes de la literatura y filosofía alemanas: en el *Ariel*, entre otros, se menciona a Schiller y a Goethe, a Hartmann y a Kant. A pesar de la opinión común de una buena parte de la crítica, en el discurso de Próspero, el «texto universal» supera, de lejos, al «texto francés»:

> Dentro de esa contemporánea literatura del norte, en la cual la preocupación por las altas cuestiones sociales es tan viva, surge a menudo la expresión de la misma idea, del mismo sentimiento; Ibsen desarrolla la altiva arenga de su Stockmann alrededor de la afirmación de que «las mayorías compactas son el enemigo más peligroso de la libertad y la verdad»; y el formidable Nietzsche opone al ideal de una humanidad mediatizada la apoteosis de las almas que se yerguen sobre el nivel de la humanidad como una viva marea.— El anhelo vivísimo por una rectificación del espíritu social que asegure a la vida de la *heroicidad* y el pensamiento un ambiente más puro de dignidad y de justicia, vibra hoy por todas partes, y se diría que constituye uno de los fundamentales acordes que este ocaso de siglo propone para las harmonías que ha de componer el siglo venidero (28 s).

[13] *Un ejemplo reciente de esta actitud es el prólogo del escritor mexicano Carlos Fuentes a una nueva edición norteamericana de* Ariel; *véase Fuentes, Carlos: «Prologue». En: Rodó, José Enrique:* Ariel. *Austin: University of Texas Press 1988, pp. 13-28.*



En su discurso, Próspero trata de integrar las «vibraciones» de todas las literaturas de Occidente para detectar de forma más clara los acordes y armonías del nuevo siglo. Su conciencia temporal y epocal no es ya la de un *fin de siècle* sino la de un comienzo, una partida hacia un mundo venidero, movimiento que simboliza la estatua de Ariel. Desde esta perspectiva, las literaturas y filosofías del siglo pasado serán cuestionadas para escuchar ya la música que caracterizará el siglo XX —la música del futuro.

Dentro de este concierto, la voz de Nietzsche tiene una importancia fundamental para el autor de *Ariel*. La réplica *latino*americana del «Así habló Próspero» señala (aunque de forma menos audible) al «formidable Nietzsche» como uno de los modelos más importantes de una escritura que niega y subvierte la distinción entre literatura y filosofía —y que será capaz de guiar la literatura latinoamericana lejos del «juego literario de los colores» de la escuela rubendariana. Sin el autor del *Zarathustra*, la literatura moderna, la literatura de ideas, carecería de un precursor indispensable. A través de la dimensión filosófica de su escritura, el autor uruguayo indica, para el modernismo hispanoamericano, un camino diferente de aquel que proponía entonces, con tanto éxito ya a nivel continental, el gran poeta nicaragüense.

Una moderna literatura de ideas

El anti-igualitarismo de Nietzsche —que tan profundo surco señala en la que podriamos llamar nuestra moderna *literatura de ideas*— ha llevado a su poderosa reivindicación de los derechos que él considera implícitos en las superioridades humanas, un abominable, un reaccionario espíritu; puesto que, negando toda fraternidad, toda piedad, pone en el corazón del *superhombre* a quien endiosa, un menosprecio satánico para los desheredados y los débiles; legitima en los privilegios de la voluntad y de la fuerza el ministerio del verdugo; y con lógica resolución llega, en último término, a afirmar que «la sociedad no existe para sí sino para sus elegidos».— No es, ciertamente, esta concepción monstruosa la que puede oponerse, como lábaro, al falso igualitarismo que aspira a la nivelación de todos por la común vulgaridad. ¡Por fortuna, mientras exista en el mundo la posibilidad de disponer dos trozos de madera en forma de cruz —es decir: siempre—, la humanidad seguirá creyendo que es el amor el fundamento de todo orden estable y que la superioridad jerárquica en el orden no debe ser sino una superior capacidad de amar! (31).

La crítica de Próspero en torno al concepto nietzscheano del *superhombre* ha hecho olvidar, hasta hoy, la multiplicidad de relaciones entre el *Ariel* de Rodó y la obra del filósofo alemán. Por cierto, esta crítica del antiigualitarismo y de sus consecuencias políticas y humanas es fundamental y dura. Y no menos dura es la condena —formulada aquí por Próspero y no por Rodó— de la radicalidad nietzscheana en su *Umwertung aller Werte*[14] (revalorización de todos los valores) y sobre todo de la crítica implacable del

[14] *Esa frecuente fórmula nietzscheana termina, como se sabe, en forma de exclamación, el texto de* Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums.

cristianismo que culminará en *Der Antichrist.* No en vano, en su discurso a los jóvenes discípulos, Próspero evoca, simbólicamente, la forma de la cruz en contra de la feroz destrucción de los valores fundamentales de la religión y la cultura cristianas: el catolicismo constituía, además de la comunidad lingüística de las lenguas románicas, el segundo pilar de la ideología panlatinista que, bajo la tutela de Francia, tanto impacto había tenido en el llamado «Nuevo Mundo» durante la segunda mitad del siglo XIX. También para Próspero, el cristianismo debía seguir constituyendo una de las bases imprescindibles para una identidad latinoamericana.

En su *Jenseits von Gut und Böse,* el filósofo alemán había interpretado a su vez, apenas quince años antes de la publicación de *Ariel,* la separación profunda entre distintos bloques «raciales» y «religiosos»:

> Es scheint, dass den lateinischen Rassen ihr Katholicismus viel innerlicher zugehört als uns Nordländern das ganze Christentum überhaupt: und dass folglich der Unglaube in katholischen Ländern etwas ganz Anderes zu bedeuten hat, als in protestantischen - nämlich eine Art Empörung gegen den Geist der Rasse, während er bei uns eher eine Rückkehr zum Geist (oder Ungeist) der Rasse ist[15].

Considerada desde este ángulo, la obra de Rodó parece erguirse entonces como una réplica tajante dirigida contra la obra nietzscheana. El *Ariel* podría interpretarse así como una especie de *Anti-Zarathustra* escrito por un defensor de los fundamentos del panlatinismo. Por cierto, las concepciones de Próspero acerca del cristianismo y del papel histórico de Jesús siguen, en forma general, las pautas trazadas por el *Saint Paul* y la *Vie de Jésus* de Ernest Renan[16] a quien Nietzsche, en su *Der Antichrist,* había atacado de forma vehemente y polémica, descalificando a la *Vida de Jesús* y apostrofando a su autor como «Herr Renan, dieser Hanswurst in psychologicis»[17].

Sería erróneo, sin embargo, interpretar la obra rodoniana como una oposición directa y unívoca a la obra del filósofo alemán. Los contactos de la obra rodoniana con la de Nietzsche son tan numerosos como ambivalentes. Mencionemos tan sólo la común condena de un sistema de educación superior que, como lo explica Nietzsche en su *Götzen-Dämmerung,* llevaría a una mediocridad de conocimientos cada vez más vulgarizados y diluidos; o la común orientación de los dos pensadores hacia los fundamentos culturales de Occidente, hacia los pensadores griegos que, desde *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik,* serán siempre los «guías luminosos» de la escritura nietzscheana.

Y mencionemos, también, la concepción compartida de una escritura que se sitúa en un espacio creado por los dos polos discursivos de la literatura y la filosofía. La oscilación entre estos dos polos, muy característica y particular en los textos de Nietzsche, informa también, aunque de manera di-

[15] *Nietzsche, Friedrich:* Jenseits von Gut und Böse. *En* (id.): Werke. *Kritische Gesamtausgabe. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 6. Abt., 2. Band. Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 67.*

[16] *Si Rodó parece haber leído la totalidad de la obra renaniana, es interesante constatar que sólo estas dos obras formaban parte de su propia biblioteca; véase Pereda, Clemente:* Rodó's Main Sources, op. cit., *p. 69.*

[17] *Nietzsche, Friedrich:* Der Antichrist. *En* (id.): Werke. *6. Abt., 3. Bd.:* Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. *Berlin: Walter de Gruyter 1969, p. 197.*



ferente, la obra rodoniana. Desde esta perspectiva, la *fundación ficcional* de *Ariel* cobra una nueva dimensión. Recurriendo a la propuesta terminológica de Gérard Genette, es imposible identificar esta obra en su totalidad con el término de «dicción» ni con el de «ficción»[18]. Para comprender la escritura de *Ariel* (y, por lo demás, la de José Enrique Rodó en general) sería necesario abrir el binarismo terminológico introduciendo un tercer polo —más allá de ficción y dicción— que quisiera denominar *fricción:* es la subversión de los límites genéricos, de los límites que separan los discursos ficcionales de los discursos diccionales. La escritura rodoniana, en *Ariel,* es el resultado de esta oscilación, de esta *fricción* entre los distintos géneros y tipos discursivos. Quizás el éxito de *Ariel* se basó, en gran parte, en un malentendido que consistía en olvidar o escamotear esa fricción entre filosofía y ficción. Para nuestro análisis, sin embargo, es más importante tener en cuenta que nacía así esa *moderna literatura de ideas* tan anhelada por Rodó —y que el discurso de Próspero, a pesar de su orientación francófila, no podía pasar por alto la obra fundamental de Friedrich Nietzsche que constituía indiscutiblemente uno de los modelos textuales de esa literatura del futuro.

De ahí la ambivalencia de la crítica que, en el discurso de Próspero, se formula contra el «formidable Nietzsche» (28). A pesar de la crítica del concepto de *superhombre,* los trazos de la obra nietzscheana están inscritos en el *Ariel* como lo estaban ya en las obras de juventud del autor uruguayo. Ya el tono mesiánico en *El que vendrá* indicaba una relación esencial con la idea nietzscheana de «los que vendrán» («die Kommenden»), «los *nuevos* filósofos» («die *neuen* Philosophen»)[19], expresada en *Jenseits von Gut und Böse.* En el discurso de Próspero, reiteradamente se alude a esta idea, intensificándose así las relaciones con los discursos de (y en el) *Zarathustra.* No olvidemos que esta figura nietzscheana, también, es una figura alada:

> Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: — Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt [...][20].

La relación entre Ariel y Zarathustra, por ende, no se reduce a una simple oposición. Es cierto: la imagen plástica del *airy spirit* parece encarnar todo lo que Nietzsche, desde las primeras líneas de su *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik,* había llamado lo «apolíneo». La imagen de Ariel representa, como lo explica el narrador en el primer capítulo de *Ariel,* el reino de lo racional y lo espiritual:

> Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia —el término

[18] *Véase Genette, Gérard:* Fiction et diction. *Paris: Seuil 1991.*

[19] *Nietzsche, Friedrich:* Werke. *Kritische Gesamtausgabe. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 6. Abteilung, 2. Bd.:* Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886-1887). *Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 59.*

[20] *Nietzsche, Friedrich:* Also sprach Zarathustra. *En (id.):* Werke. *6. Abt., 1. Bd.:* Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). *Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 362.*

ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida (3).

Por supuesto, la oposición entre Ariel y Calibán que se evoca en este pasaje no puede identificarse con la oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco introducida por Nietzsche. Sin embargo, el resultado directo del discurso de Próspero inspirado por Ariel es la experiencia del éxtasis por parte de los jóvenes discípulos, un éxtasis que encontrará su eco en las vibraciones de las estrellas, en la última parte de la obra. El elemento embriagador, dionisíaco no está ausente de la imagen al parecer tan apolínea de Ariel aunque la risa eruptiva de Zarathustra se haya convertido, en el bronce del «genio aéreo» (3) de origen shakespeareano, en una «serena sonrisa» que, eróticamente, hace entreabrirse los labios de Ariel. A la unión entre la antigüedad pagana y el imaginario cristiano, lograda por el bronce, parece sumarse, aunque sólo de forma muy sutil, el elemento dionisíaco en el sentido del *Zarathustra* de Nietzsche.

En *Ariel*, por el contrario, lo dionisíaco está ligado al elemento cristiano. La imagen apolínea de Ariel se trueca en visión profética de Próspero que tanto debe a las visiones de Santa Teresa. No puede sorprender, pues, que la reacción de los jóvenes discípulos, a pesar de la presencia de la música —elemento dionisíaco por excelencia— tenga más del éxtasis teresiano que del desenfreno dionisíaco. La tercera voz, en ese concierto, es la de Renan: es en un largo párrafo de su discurso que Próspero dedica al «más amable entre los maestros del espíritu moderno» (23) que se utiliza una expresión sumamente importante para la poética de *Ariel* y de la obra rodoniana en general:

Aun en el rigor del análisis, sabe poner la unción del sacerdote. Aun cuando enseña a dudar, su suavidad exquisita tiende una onda balsámica sobre la duda. Sus pensamientos suelen dilatarse, dentro de nuestra alma, con ecos tan inefables y tan vagos que hacen pensar en una religiosa música de ideas (23).

Esta música constituye, sin duda alguna, un concepto paralelo al de la «moderna literatura de ideas» (y una *política de ideas*). Dentro de un contexto sacralizado, la música de ideas, sin embargo, es un *efecto* acústico provocado y producido en los oyentes por el discurso, por la palabra (escrita). Hace algo más de medio siglo, el filósofo español José Gaos captó esta dimensión en su análisis de los *Motivos de Proteo* de Rodó, hablando de un «monumento en movimiento, más que arquitectónico musical»[21]. La dimensión musical (y dionisíaca en su recepción) es un elemento constitutivo y una metáfora central de la escritura rodoniana que utiliza, de forma casi inaudible, un vocabulario musical, hablándonos en «movimientos», «acordes», «harmonías» y «motivos». Es así como la aporía de la palabra se

[21] *Gaos, José, en un artículo publicado en* Cuadernos Americanos *(México)6 (1942), citado según Real de Azúa, Carlos: Prólogo a «Motivos de Proteo». En: Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo, op. cit., *p. XCIII.*



transforma en música del futuro, reconciliándose simultáneamente con su dimensión acústica.

En la relación multifacética de *Ariel* con Nietzsche se centran, como en un foco textual, la visión de una escritura *moderna* latinoamericana, la visión de una América Latina «regenerada», la reinterpretación y refuncionalización de los escritos de la santa española y la consiguiente sacralización del espacio discursivo de una nueva literatura, la dialéctica entre el «Calibán» del Norte y el «Ariel» del Sur que subvierte y transforma el modelo intertextual de Renan que se menciona explícitamente, adaptando la música que emana de su escritura. El análisis de la intertextualidad nietzscheana en *Ariel* no se propone hacer olvidar o minimizar la relación vital que une este texto con las obras de Guyau, de Fouillée o de Renan. Pero el diálogo lúdico con Nietzsche, que en gran medida ha pasado desapercibido hasta hoy, abre una nueva vía a la comprensión de este texto fundamental del modernismo hispanoamericano. Mucho más que un panfleto del panlatinismo o un *Anti-Zarathustra* latinoamericano, el *Ariel* de Rodó formula el aún inacabado proyecto de una modernidad literario-filosófica en Latinoamérica que parte de una revisión crítica y creativa del «texto universal». Como lo demuestra la réplica tan rica en resonancias intertextuales, el «Así habló Próspero» de *Ariel* proyecta y propone, con firme voz, una modernidad propia desde la periferia latinoamericana.

Un espacio cultural homogéneo

Esta «interpretación americana del texto universal» es, como lo acabamos de ver, una transformación creativa de modelos literarios y filosóficos procedentes de las tradiciones literarias de Occidente. En el *Ariel* de Rodó, sin embargo, no se establecen relaciones dialógicas ni con las culturas indígenas ni con la cultura popular de los inmigrantes, ni con las culturas de la población negra ni con la multiplicidad de formas culturales híbridas que se han formado a lo largo de la historia colonial del continente. La alteridad cultural que sí se representa en *Ariel* es la del oriente, es decir, lo que, *en y para las literaturas europeas*, representaba lo otro.

Pero el discurso de Próspero pretende llegar a la totalidad de los países latinoamericanos, dirigiéndose en su dedicatoria «a la juventud de América». En el discurso del «maestro», este territorio geográfico y político no aparece solamente como una unidad (futura) sino como un espacio cultural homogéneo. Domina en este espacio la herencia literaria, filosófica y cultural de Occidente tal como la estatua de Ariel domina la «amplia sala de estudio» (3). Esta visión de la modernidad en América Latina es la de una



modernidad que marginaliza y excluye todo tipo de heterogeneidad, todo tipo de alteridad que pueda poner en peligro la realización de su proyecto que, en última instancia, es un proyecto totalitario a nivel cultural.

Los actuales debates latinoamericanos en torno a la posmodernidad han puesto en tela de juicio tales conceptos homogeneizadores que, hasta hoy, prevalecen no solamente a nivel político y económico sino también a nivel cultural en América Latina. La modernización socioeconómica ha seguido las pautas de una sola concepción de la modernidad, sin tener en cuenta la multiplicidad de formaciones culturales, étnicas y políticas que con anterioridad se habían creado o seguían creándose en el subcontinente. En el *Ariel* de José Enrique Rodó, la modernización aparece como un proceso que debe prolongar este camino del «progreso», apropiándose —de forma creativa y desde América Latina— de los medios intelectuales que permitan alcanzar y realizar la visión de Próspero.

El discurso de la heterogeneidad cultural —si es que puede hablarse ya de tal discurso[22]— ilumina los límites de un proyecto cultural que, no sólo en el *Ariel*, define la modernidad del continente siempre en términos de homogeneización a todos los niveles. Si la visión de un espacio homogéneo de la cultura latinoamericana ilumina las diferencias y las similitudes entre José Enrique Rodó y José Martí (quien, durante sus viajes, como desde su mirador neoyorquino, sí mantenía un diálogo con las culturas indígenas o negras y con las nuevas formas de una cultura de masas), al mismo tiempo proporciona el fundamento para una creación literario-filosófica original y representativa de un modernismo hispanoamericano que, por primera vez, se inserta plenamente en la internacionalización de los horizontes culturales.

Volvamos una última vez a la visión de Próspero, ampliamente citada en la segunda parte del presente trabajo. La metáfora de la hospitalidad implica que el proyecto de *Ariel* crea un espacio propio a partir del cual se inserta *lo moderno* sin desplazarse hacia los centros hegemónicos de Europa. Así, la modernidad se apropia *desde y para* el subcontinente; la visión del futuro, sin embargo, no es la de América Latina sino la de *una* América *latina*.

Ottmar Ette

[22] *Para darse cuenta de la importancia de este discurso en las actuales discusiones en Latinoamérica, véase la excelente bibliografía de Scharlau, Birgit / Münzel, Mark / Garscha, Karsten (eds.):* «Kulturelle Heterogenität» in Lateinamerika. Bibliographie mit Kommentaren. *Tübingen: Gunter Narr 1991.*



Borrachos al alba

Ángel de la guarda

Ángel de la guarda, dulce compañía, no me desampares...
(Oración familiar)

Un puente colgante
por donde el ángel de la guarda
me preserva de peligros.
Un puente colgante, mi infancia.

La gracia, el pecado,
la brisa en los muslos,
subiendo, subiendo,
el ángel de la guarda
más lejos, más lejos.
El puente colgante,
más lejos, más lejos.
Pasillos oscuros y puertas estrechas,
desvanes, bodegas,
la brisa en los muslos.

Ángel de la guarda,
no me desampares.



Los poemas

¿Por qué se escriben los versos?
¿Por qué salen los poemas
y se echan a andar
a trancos por las calles,
hablando a solas,
sin ver y viendo a todos?

¿Por qué andan sueltos,
como locos los poemas?
Por las noches te acompañan,
conversan;
en el insomnio
sueltan largos monólogos,
te inventan mundos y remordimientos;
recuerdos y temores,
la nostalgia de un amor lejano,
la música en la desierta calle.

Toda la noche te acompañan
con un vino agobiante
y borrachos al alba se despiden.

Víctor Sandoval



Una mañana para ser feliz

A Graciela Tabak

Era una radiante mañana de octubre. Cierta cualidad jubilosa parecía emanar de todo lo existente y la atemperada música de los domingos aquietaba el mundo. Pero Bea, que aún sostenía en la mano los cigarrillos que acababa de comprar (como si no hubiera tenido tiempo o voluntad para realizar el acto mínimo de guardarlos) caminaba apurada. La blusa blanca y el cuerpo delgado la hacían parecer joven, pero su cara llevaba rastros de la devastación que deja una noche sin dormir cuando hace mucho que no se tienen veinte años. Una escena en la vereda la atrapó y con perversidad la obligó a detenerse: una muchacha —¿pasajeramente curada del tembladeral de la adolescencia?— abría los brazos esperando a una nena que efectuaba su primera pequeña caminata. Bea oyó el trino de alegría al llegar a la meta y adivinó el estado de plenitud de la muchacha, su impresión engañosa de que ese instante de sosiego sería eterno. Volvió a caminar muy rápido.

Entró en su casa sin hacer ruido. Estaba cerrando la puerta cuando sonó el teléfono. La incomodó notar que corría a atender con una esperanza totalmente desproporcionada. «Hola», dijo en voz baja.

—Claro, me imaginé que ibas a estar.

La voz chillona le hizo el efecto de un estilete en la nuca.

—Supongo, si no no ibas a llamar, ¿no?

Su madre pareció pasar por alto la ironía.

—Qué picardía, con un domingo tan hermoso. La verdad que Leonardo podía haber estado acá para el fin de semana.

—Ya te dije que ese congreso era muy importante para él. Y San Juan no está a dos cuadras, no sé si te habrás dado cuenta. No puede ir y volver cuando a vos se te antoje.

—Por mí —la pausa fue tan compacta que se podía tocar—. Lo que me da pena es que tengas que quedarte encerrada con un domingo tan hermoso.

—No estoy encerrada, ni sé qué diablos es lo que tiene que darte pena, ni me importa en absoluto que el día sea hermoso —tomó aire—. Y si tuviera ganas de salir, saldría. ¿Está claro?

—Más claro echale agua.

Bea creyó advertir cierta nota de agravio en la voz, pero no tenía voluntad, ninguna voluntad, de decir algo amable. Ni de decir nada en absoluto. Moriremos así, en silencio, pensó con cierto melancólico humor. *Y la nena cómo está.* No, la voz había resurgido con energía renovada.

—...porque la noté un poco tristona el otro día.

—¿Sí? Yo no tuve oportunidad de notarle nada. Ni la vi en los últimos días, si te interesa el dato.

—¿Cómo no la viste? ¿Dónde está? ¿Qué pasa con la nena?

Está asustada; como si el mundo que conoció pudiera saltar en pedazos. Se encogió de hombros. *Que ella arregle su vida: yo ya tengo bastante con la mía.*

—No sé *qué pasa con la nena.* Supongo que le debe parecer sumamente interesante arruinarme la vida. Te diría que viene a ser el único motivo de su existencia.

—Te pregunté dónde está.

La dureza del tono barrió de Bea todo vestigio de piedad.

—En la cama.

—¿Cómo, en la cama? Vos me dijiste que hacía días...

Bea cerró un momento los ojos.

—Está bien, está bien. No quise decir que no la haya visto en todos estos días. Quise decir que para el caso da lo mismo que la haya visto o no. No está nunca, y cuando está se encierra, da portazos, esas cosas.

—Es la edad —dijo la madre—, no sabés lo difícil que es esta edad.

Un pájaro desvaído, apenas visible en la niebla de la memoria, se estrelló contra una muralla y cayó al suelo, agonizante.

—No, no sé.

—Qué dijiste.

Premeditadamente, Bea evocó una escena que quiso juzgar con resentimiento pero que ahora sólo le parecía ridícula: una adolescente de pelo lacio clamando por algo —¿una Navidad que ella quería pasar sola en su casa mientras todos se iban a la fiesta?—, con la desesperación de quien está a punto de ser privado del aire, ante la mujer corpulenta que se agarraba la cabeza y decía con evidente estilo trágico: mientras yo viva, jamás. *Puro teatro.*

—En serio, no entendí qué dijiste.

Se sobresaltó. Estaba segura de que había estado al borde de descubrir algo. Con desgano retomó el hilo.

—Que es realmente maravilloso que te haya llevado nada menos que veinticinco años darte cuenta.

—¿Darme cuenta de qué? Bea, haceme caso, salí. Estás realmente muy nerviosa.



—¡No estoy nerviosa! —gritó. Giró con brusquedad el cuerpo y miró hacia la puerta cerrada del dormitorio de su hija.

—Ves que tengo razón: estás hecha una pila. Y claro, si te quedás encerrada con un día así nada más que porque Leonardo... ¿Y la nena? ¿Por qué duerme con un día tan hermoso? ¿Tuvo alguna fiestita?

Hubo un silencio vigilante; como si las dos aguardaran una explosión que no se produjo. Con inesperada normalidad, Bea dijo:

—No sé qué tuvo. Algo debió tener porque a las nueve de la noche agarró su famosa guitarra y se fue.

—No le preguntaste —dijo la madre con tristeza.

—No, no le pregunté. ¿Y sabés por qué no le pregunté? Porque anteayer a la madrugada sí tuve la mala idea de preguntarle. Y se puso como una fiera. ¿Te parece muy exagerado que quiera saber a dónde va mi hija de quince años a las cinco de la madrugada?

—¿Salió a las cinco de la madrugada? —dijo la madre. Y ahí estaba otra vez su pequeño miedo.

—Salió a las cinco y media, si el matiz te parece revelador. Parece que tenía que ver la salida del sol desde el río. ¡La salida del sol! Como si nunca en su vida hubiese visto una salida de sol. No, esta vez era distinto, dijo. Esta vez había arreglado con no sé qué gente maravillosa para ver *desde el principio* la salida del sol desde el río. Le dije que era absurdo, que ella había visto miles de veces la salida del sol. En el río, y en el mar, y en la mismísima loma de la mierda.

—¿Le dijiste en la mismísima loma de la mierda? —dijo la madre.

—¡Qué importancia tiene eso! ¡Por qué tendrás que hacer siempre preguntas imbéciles! —esperó, pero ninguna señal vino desde el otro lado de la línea. Consiguió hablar en un tono corriente—. Le dije que era absurdo, ¿está bien así?, absurdo y encima peligroso y entonces, ¿sabés qué hizo? Se puso a llorar. Lloraba y mientras lloraba decía que yo siempre le arruino todo, que todas las cosas que a ella le gusta hacer, yo —se señaló con el dedo—, yo se las arruino. Que iba a ir igual, sí, porque ya había arreglado con esa gente maravillosa, pero que ahora ya no era lo mismo. Que ahora —dudó; lo dijo—, que ahora ya no podría ser feliz.

Una pequeña herida estuvo a punto de reabrirse en algún sitio, pero no lo permitió.

—Así que a la noche, por más que pasó tres veces delante de mis narices con su famosa guitarra... tres veces, ¿te la podés imaginar? Tres veces delante tuyo como provocándote a que le preguntes a dónde va. Con una cara que vos no sabés si se sale de la vaina por contarte algo *importantísimo* que le va a pasar esa noche con la guitarra, o lo único que busca es que le des la oportunidad de zamparte otra vez, bien en el medio de la cara,



que vos no la dejás ser feliz. Así que opté por lo menos arriesgado: no le pregunté nada. ¿Te parece incorrecto?

—La verdad, yo ya no sé lo que es correcto y lo que es incorrecto. ¿Ella sufría?

La pregunta la tomó por sorpresa, y algo en ella estuvo a punto de derrumbarse. Se golpeó el pecho.

—*Yo* sufría. —Se sintió impúdica.

La madre suspiró.

—Mi Dios, qué difícil es ser madre.

Casi inaudible, Bea dijo:

—Y ser hija ni te cuento.

¿Había escuchado un ruido? Se puso alerta.

—¿Qué dijiste? —dijo la madre.

¿Fue realmente un ruido? ¿En la habitación de su hija?

—Mamá, tengo que cortarte.

—¿Por qué? ¿Por qué tenés que cortarme tan pronto?

Bea abrió la boca como quien emite un largo grito silencioso. Al fin dijo:

—Estaba ocupada.

—¿En qué estabas ocupada? No me dijiste nada.

—Por Dios, ¿podrías dejarte alguna vez de hacer preguntas estúpidas?

Lo dijo en voz muy baja, como para no ser oída por una persona cercana.

—¿Qué se te dio ahora por hablar con esa voz de carnero degollado? —dijo la madre, imperturbable.

Bea gritó.

—¡Dejame en paz de una vez! —gritó.

Estoy vieja, le pareció escuchar mientras el auricular se despegaba de su oído. Pero no llegó a verificarlo. Antes de que en ella tomara consistencia el pensamiento, presuntamente incómodo, de que la mujer que estaba al otro lado de la línea tenía tanto miedo de quedarse sola que hasta aceptaría ser humillada con tal de seguir escuchando una voz humana, Bea colgó el teléfono.

Escuchó atentamente, pero ningún sonido venía ahora de la habitación de su hija. La imaginó acechante detrás de la puerta, tomándose el trabajo de moverse con el sigilo de un gato sólo para lastimarla a ella.

Lo más sencillo le hubiese resultado detestarla, pero decidió con adultez que alguien tenía que dar el primer paso para la reconciliación. Tomó aire y dijo:

—¿Ya te despertaste?

Esperó.

—¿Ya te despertaste?

Esta vez el silencio atronó como una declaración de guerra.

—¡Estoy absolutamente harta de vos! —gritó como quien abre una esclusa.



Y entró en la pieza.

Ahí estaban: la cama deshecha, la mesita atiborrada de cosas inservibles, ropa tirada por cualquier parte, la guitarra, sin la funda, abandonada en el suelo. Y la ventana, exhibiendo inútilmente su sol y su alegría.

Bea miró con desamparo a su alrededor. No oyó un golpe como de puerta: tanteaba objetos como quien busca algo perdido. Abrió sin ilusiones una libreta con pequeños dibujos en la tapa. «Caras hostiles», leyó al azar. Volvió atrás. «Ella venía de un mundo fantástico y traía una rosa. La llevó a su casa, pero allí sólo vio caras hostiles. Rodeando la mesa no había nadie para recibir su regalo».

¡Farsante!, pensó con una violencia que la tomó por sorpresa. *¿Cuándo trajiste una rosa a casa, vos? ¡Farsante!*

—¿Qué hacés con eso?

Se dio vuelta hacia la voz, muy lentamente, como si creyera que la ausencia de movimiento podía despojar de realidad a lo que sucedía.

Pero la adolescente estaba ahí, y la observaba con desprecio a través del pelo enrulado.

—Así que ahora también me espiás —dijo con dramatismo—. Era lo único que te faltaba.

Bea sintió que se estaba cometiendo una injusticia imperdonable con ella. Se tuvo piedad.

—¿Y vos? —gritó—. ¿Vos que aprovechás cuando yo salgo a comprar cigarrillos para huir como una ladrona? ¿Sabés lo que sos vos? ¡Una farsante!

¿Fue la reiteración de la palabra «farsante»? ¿O la excesiva teatralidad de la mirada de desprecio que tenía ante sí? ¿O su propia teatralidad de recién, que aún seguía resonando en sus oídos como si fuera ajena? El hecho es que fugazmente supo esto: para la adolescente de pelo lacio la escena —cómicamente teatral— evocada un rato antes debió haber sido tan arrolladora como la vida. Ya que los excesos del melodrama, o el sueño de asistir desde una desdeñosa soledad a las luminarias de una fiesta, no eran sino modos furtivos de paladear esa vida hasta el fondo de la copa. De modo que, por segunda vez esa mañana, estuvo a punto de comprender la desmesura del odio de su hija. Y la intempestiva sed de vivir que la había hecho escapar de su casa para beberse el sol. Y también su propia imperiosa necesidad de aullar, y su desmedido deseo, y el de otra gente, de ser inalcanzablemente felices bajo el cielo diáfano de octubre.

Entonces sonó el teléfono.

Bea corrió a atender con el corazón otra vez arrasado por la esperanza.

—¿Ya se despertó la nena?

Algo en su interior se desplomó.

—¡Si acabamos de cortar!

—No me grites —dijo la madre—. ¿Te creés que yo no tengo sentimientos?

—¡No me importan tus sentimientos! —gritó Bea—. ¡No me importan tus sentimientos ni los de absolutamente nadie en el mundo!

Escuchó el portazo como una lápida y miró solapadamente por la ventana un fragmento del perdido cielo azul. *Hablame, hablame,* alcanzó a oír antes de cortar, como se oiría al último sobreviviente en la abisal noche del mundo. Después bajó todas las persianas y se puso a llorar por la hermosa e inagotable vida derramada.

Liliana Heker



NOTAS

«Los americanos ansiosos de paz, ciencias, artes, comercio y agricultura, preferirían las repúblicas a los reinos.»



Simón Bolívar



Orígenes del republicanismo de Simón Bolívar

El republicanismo representa un aspecto capital del pensamiento de Simón Bolívar, aspecto que llama tanto más la atención cuanto que, entre los independentistas hispanoamericanos de su época, pocos se adscribían al ideario republicano. La mayoría se pronunciaba a favor de la monarquía siendo éste el caso, en particular, del otro gran libertador de América del Sur, José de San Martín, y de figuras señeras de la emancipación argentina, como Belgrano o Rivadavia, que desplegaron ingentes esfuerzos fallidos con vistas a restablecer la realeza en su país recién liberado. Es de recordar que, en la famosa entrevista de Guayaquil entre los dos principales libertadores, el 26 de julio de 1822, una de las cuestiones planteadas fue la del régimen a implantar en el Perú tras la independencia. San Martín había intentado conseguir una solución conciliatoria con los españoles. En 1821, como resultado de las negociaciones de Punchauca con el virrey La Serna, admitió que un Borbón de España ocupara el trono en Lima con tal de que Madrid reconociera la independencia de Perú. En 1822, San Martín reanudó las discusiones con iguales intenciones pero infructuosamente. En Guayaquil, Bolívar, por su parte, se opuso rotundamente a que la libertad peruana se adquiriera de esta forma y el argentino se inclinó y abandonó la vida política[1].

La adhesión al régimen monárquico de la mayor parte de los secesionistas era, a decir verdad, lógica. Desde la conquista, a lo largo de tres siglos, América latina había conocido el sistema monárquico y, en 1810, cuando el levantamiento generalizado contra la tutela española, desde Caracas hasta Buenos Aires, el legalismo a la corona siguió muy anclado en las masas populares y los patriotas criollos no tardaron en averiguarlo a expensas suyas. Por cierto que el ejemplo republicano de Estados Unidos seducía a ciertos hispanoamericanos de la elite criolla pero contrabalanceaba fuer-

[1] *Acerca de la confrontación en Guayaquil de los dos libertadores, existe una nutrida bibliografía. Aquí tan sólo remitimos a las* Obras Completas *de Bolívar, La Habana, Editorial Lex, 1950, 2.ª ed. t. 1, págs. 656-657. Todas las citas que siguen de Bolívar proceden de esta edición que ha sido reproducida de forma íntegra recientemente sin fecha ni lugar, ni mención de editorial.*

temente su influjo el ejemplo de las monarquías europeas o de Brasil. Bolívar aparece pues en este plano, en torno a los años 1810-1824, como el representante de una corriente minoritaria en América latina que se haría rápidamente mayoritaria pues, como consecuencia de las largas guerras de independencia, se impuso en todas partes el régimen republicano. Resulta pues útil interrogarse acerca del origen, de la génesis de las convicciones republicanas de Bolívar. Las respuestas adelantadas nos aclararán no sólo la personalidad política del caudillo venezolano sino también ciertos aspectos de la conmoción bélica. Como siempre en Bolívar, en su credo republicano se mezclan consideraciones ideológicas y políticas.

Desde el punto de vista ideológico, el republicanismo de Bolívar se explica en gran parte por su concepto negativo de la monarquía pues considera que esta forma de gobierno no puede disociarse del absolutismo y del espíritu de conquista[2].

Así lo justifica su condena de la realeza. Sin embargo, si subraya algunos aspectos negativos de la monarquía, no deja Bolívar de reconocer algunos de sus aspectos positivos, en particular su capacidad de duración y su facultad de mantener la prosperidad de las naciones[3]. El prócer caraqueño se opone también espontáneamente a la monarquía en cuanto se identifica al sistema colonial español odiado por él, sinónimo, en su espíritu, de autoritarismo, de arbitrariedad, de opresión. Imbuido de un ideal de libertad sólo sueña con acabar con él y es su amor a la libertad el que le induce a adherirse a la república.

Sus simpatías republicanas se ven reforzadas por su propensión a idealizar este tipo de gobierno al que adorna con todas las virtudes. En su célebre carta de Jamaica, de 6 de septiembre de 1815, es donde expone con mayor claridad su visión de la república. Principia declarando que «el interés bien entendido de una república se circunscribe en la esfera de su conservación, prosperidad y gloria»[4]. En otros términos, una república genuina no aspira a extenderse acudiendo a la guerra, apunta al desarrollo económico y al auge de las luces. Corre parejas con la libertad y el espíritu de conquista le es ajeno. Si se entrega a una política expansionista, no sólo reniega de su ideal sino que se condena a una decadencia inevitable y a la tiranía. Cuanto más extensas son las conquistas, más rápida es la declinación. Considera Bolívar que las pequeñas repúblicas conocen la estabilidad y el progreso mientras que las grandes sufren ineluctablemente la decadencia y el despotismo. Tales puntos de vista están inspirados, por supuesto, por Montesquieu y Rousseau. Así y todo, el caraqueño ha procedido a una lectura personal del *Esprit des lois* pues no comparte las simpatías hacia la monarquía de Montesquieu; en base a un principio esencial de esta obra —la necesidad para todo régimen de adaptarse a los caracte-

[2] Escribe al respecto: «Muy contraria es la política de un rey cuya inclinación constante se dirige al aumento de sus posesiones, riquezas y facultades: con razón, porque su autoridad crece con estas adquisiciones, tanto con respecto a sus vecinos, como a sus propios vasallos que temen en él un poder tan formidable, cuanto es su imperio, que se conserva por medio de la guerra y de las conquistas. Por estas razones pienso que los americanos ansiosos de paz, ciencias, artes, comercio y agricultura, preferirían las repúblicas a los reinos...» O.C., t. I, pág. 170.

[3] «Sólo la Democracia, en mi concepto, es susceptible de una absoluta libertad; pero, ¿cuál es el gobierno democrático que ha reunido a un tiempo poder, prosperidad y permanencia? ¿Y no se ha visto por el contrario la Aristocracia, la Monarquía cimentar grandes y poderosos imperios por siglos y siglos?», O.C., t. III, pág. 679.

[4] O.C., t. I, pág. 169.

res nacionales específicos, históricos, geográficos, culturales, religiosos— opta por la república.

Es que, según Bolívar, debido a las luchas en pro de la independencia, una particularidad fundamental de la sociedad hispanoamericana es su apego a una conquista clave de esas luchas: la igualdad política, la supresión de todos los privilegios del Antiguo Régimen. La monarquía le parece incompatible con tales adelantos. Restablecer la realeza equivaldría a cuestionar esa igualdad conseguida a tan alto coste y que, en cierta medida, acababa con discriminaciones raciales institucionales multiseculares. Tan sólo en cierta medida ya que, si nos atenemos al caso más flagrante de desigualdad, la esclavitud, sabido es que —en contra de lo que pidió el Libertador apasionadamente— los legisladores grancolombianos dictaron en 1821 y 1822 una abolición parcial y progresiva de la esclavitud.

Esta idea de igualdad reviste una importancia esencial en Bolívar. Esto se percibe con nitidez en 1825 cuando, invocándola, rechaza la corona que le proponía Páez en Venezuela. Explica su negativa observando que las masas populares venezolanas —ante todo pardos y negros— temerían, con razón según él, una marcha atrás política y no admitirían el restablecimiento del trono[5]. En una importante respuesta a Páez, una carta de 6 de marzo de 1826, designa otro obstáculo mayor al retorno de la monarquía: la oposición irreductible de los generales. Bolívar se hace cargo de las ambiciones personales de los militares y no se le escapa que éstas se opondrían al nuevo poder real generando serios conflictos.

La respuesta al general Páez presenta especial interés en cuanto descubre la excepcional agudeza con que discernía Bolívar, los particularismos de la nueva sociedad hispanoamericana, las evoluciones considerables promovidas por catorce años de guerras encarnizadas. En 1825, Páez instaba a Bolívar a que asumiera el cetro real so pretexto de que la situación en Colombia era equiparable a la situación francesa en Brumario. El Libertador se manifiesta en contra de tal paralelismo: «Ni Colombia es Francia, ni yo Napoleón» y explicita las diferencias entre los dos países insistiendo en su negativa a ser un déspota como el emperador de los franceses[6]. Bolívar está convencido de que ha arraigado tanto la libertad en la América española que instaurar de nuevo la monarquía daría lugar a oposiciones no sólo en Venezuela sino en las repúblicas vecinas. Sobre todo, la idea que se formaba de sí mismo le impedía apoyar el proyecto de Páez estimando que su mayor título de gloria era el de Libertador: «El título de Libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano. Por tanto es imposible degradarlo»[7].

Si poderosos motivos morales o de política interior explican la adhesión intangible del prócer a la idea republicana también hay que tener en cuen-

[5] *Cf.* O.C., *t. II, págs. 322-323 y t. III, pág. 315 donde, en una carta al general Daniel O'Leary, de 13 de septiembre de 1829 opina Bolívar: «Yo no concibo que sea posible siquiera establecer un reino en un país que es constitutivamente democrático, porque las clases inferiores y las más numerosas reclaman esta prerrogativa con derechos incontestables, pues la igualdad legal es indispensable donde hay desigualdad física, para corregir en cierto modo la injusticia de la naturaleza. Además ¿quién puede ser rey en Colombia? Nadie, a mi parecer, porque ningún príncipe extranjero admitiría un trono rodeado de peligros y miserias; y los generales tendrían a menos someterse a un compañero y renunciar para siempre la autoridad suprema... No hablemos más, por consiguiente, de esta quimera».*

[6] *«Yo no soy Napoleón ni quiero serlo; tampoco quiero imitar a César; aún menos a Iturbide».* O.C., *t. II, pág. 322.*

[7] O.C., *t. II, pág. 322.*

ta el contexto de la política exterior que influyó en la formación de su republicanismo.

Es lo que se desprende de una carta de 5 de agosto de 1829 al encargado de negocios británico Patrick Campbell quien había sugerido que Colombia viniese a ser una monarquía y que se atribuyera la corona a un príncipe europeo. Bolívar rechaza la propuesta argumentando que Inglaterra se opondría a la elección de un Borbón y que los estados hispanoamericanos y Estados Unidos también se manifestarían en contra. En esta carta se encuentra la famosa declaración del Libertador a propósito de Norte América: «los Estados Unidos que parecen destinados por la Providencia para plagar la América de miserias a nombre de la libertad»[8].

Bolívar prevé que, de instaurarse una monarquía, Colombia sufriría una reacción de rechazo por parte de las naciones americanas: «Me parece que ya veo una conjuración general contra esta pobre Colombia... Todas las prensas se pondrían en movimiento llamando a una nueva cruzada contra los cómplices de traición a la libertad, de adictos a los Borbones y de violadores del sistema americano»[9]. En esta fórmula se nota nuevamente la equivalencia entre los conceptos de república y de libertad y la toma de conciencia de una unidad de destino entre las dos Américas. Sólo seis años después del famoso mensaje de Monroe, el caudillo venezolano confirma —deplorándola— la dependencia política de América latina con respecto a Estados Unidos y la interferencia en todas las naciones iberoamericanas de una decisión importante adoptada por una de ellas[10].

Lo fundado de la opinión de Bolívar parece confirmado por el imperio de Agustín de Iturbide, en México, que no dejó de llamarle la atención y de inspirarle un comentario. Se expresa acerca del coronamiento de Iturbide en un correo de 23 de septiembre de 1822, dirigido al vicepresidente colombiano, Santander. No encubre su desprecio y pone énfasis en lo absurdo de la iniciativa prometida según él al fracaso, debido a su ligereza e inadecuación al espíritu de la época: «¡Qué locura la de estos señores, que quieren coronas contra la opinión del día, sin mérito, sin talentos, sin virtudes!»[11]. Tres días más tarde, en un despacho a Fernando Peñalver, vuelve sobre el mismo tema profetizando nuevamente la caída del imperio azteca. De modo rotundo, reafirma su convicción de que «el tiempo de las monarquías fue, y que, hasta que la corrupción de los hombres no llegue a ahogar el amor a la libertad, los tronos no volverán a ser de moda en la opinión»[12]. Pocos meses después, la muerte trágica de Iturbide ratifica sus previsiones, lo que le mueve a sacar las enseñanzas del intento abortado de restauración monárquica. A sus ojos, indudablemente, el infeliz Iturbide ha salido mal por su transgresión del espíritu de la época[13]. Es de lamentar que Napoleón III o sus consejeros ignorasen los agudos comentarios de

[8] O.C., *t. III, pág. 279.*
[9] O.C., *t. III, pág. 279.*
[10] O.C., *t. III, pág. 279.*
[11] O.C., *t. I, pág. 687. Cf. igualmente* O.C., *t. I, pág. 680.*
[12] O.C., *t. I, pág. 688.*
[13] O.C., *t. I, pág. 739.*

Bolívar. En todo caso, la derrota del cuerpo expedicionario francés y el hundimiento del imperio de Maximiliano corroboran el acertado juicio bolivariano de la incompatibilidad entre la sociedad hispanoamericana postindependentista y la monarquía.

El historiador Marius André, adicto a Maurras, ha criticado con dureza la idea que se formaba Bolívar de la realeza y de la república: «Bolívar, igual que todos sus contemporáneos americanos, tiene una concepción a la vez simplista y falsa de la monarquía y de la república. Realeza significa: poderes arbitrarios, opresión del pueblo, esclavitud; la república promueve la libertad, la igualdad y la felicidad»[14]. Esta opinión no es del todo desacertada pero se le escapa a Marius André lo esencial. Si, efectivamente, las simpatías republicanas de Bolívar eran en un principio ideológicas y, por lo mismo, en parte arbitrarias, se han fortalecido y se han hecho intangibles en estrecha relación con el proceso histórico. En América latina, de 1810 a 1824, las guerras de independencia se desarrollan contra la monarquía y bajo las banderas de la república. El auge de la idea republicana corre parejo con el afianzamiento de la causa de la emancipación así que, en 1824, tras Ayacucho, resulta imposible disociar la independencia de la república[15]. El libertador entendió perfectamente esta simbiosis de los dos ideales y, consecuentemente, el carácter irreversible del nuevo régimen. Consumada la independencia, ya no le quedaba a la monarquía espacio político en América latina, fuera de México, Brasil y Cuba.

Entre los partidarios de la emancipación, Bolívar fue uno de los primeros en entender que la España de Fernando VII —tanto absolutista como liberal— nunca renunciaría a su imperio de América y que todo intento de conciliación monárquico abortaría de tal forma que, necesariamente, la lucha en pro de la libertad había de asentar definitivamente la república.

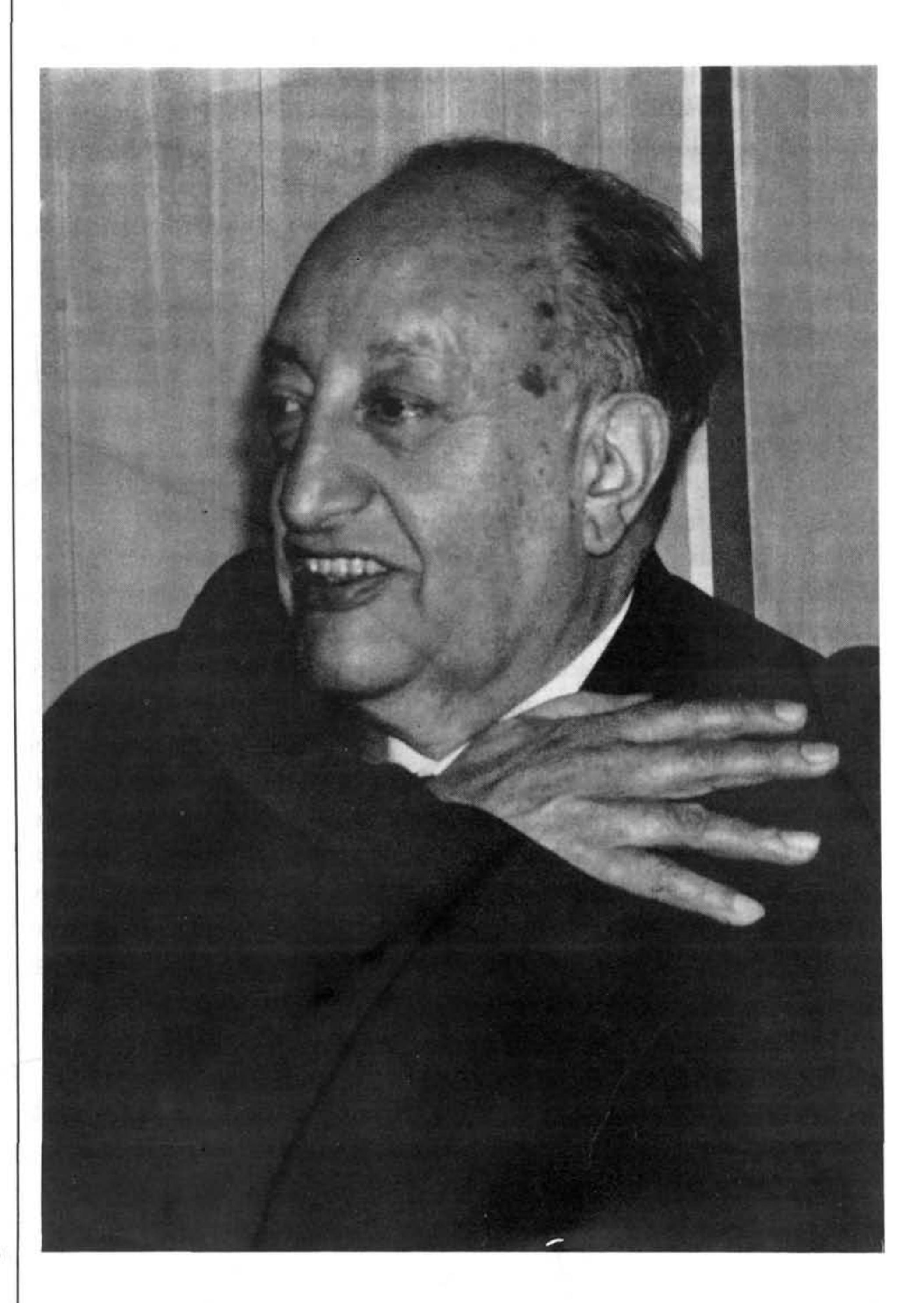
En resumen, la aproximación al republicanismo de Simón Bolívar demuestra la complejidad de su génesis e implicaciones. Procede de presupuestos ideológicos dieciochescos a los que se adhirió con tanta mayor facilidad cuanto que concordaban con su patriotismo. Sabido es que el joven Bolívar se educó en una familia de arraigado criollismo y antiespañolismo. El republicanismo vino a ser una dimensión de su anticolonialismo y, en el proceso de la lucha anticolonial, se convirtió en una convicción política de los pueblos hispanoamericanos, una impronta más del libertador.

Charles Lancha

[14] Bolivar et la démocratie, *París, 1924, pág. 145.*

[15] *Charles Minguet recalca con razón el valor de ruptura del republicanismo bolivariano: «Es en fin la afirmación del rechazo sistemático y definitivo del antiguo orden colonial representado en América por la Monarquía española. Este rechazo categórico de la forma monárquica es un acto de liberación de gran alcance político. Tiene el mismo sentido simbólico que la ejecución de un monarca. Volver a la monarquía era como volver a la servidumbre colonial».* Hacia una interpretación de Hispanoamérica (perfiles de identidades), *Roma, 1987, pág. 174.*

«Hubo en un siglo un día que duró muchos siglos.»



Miguel Ángel Asturias



El mito en el joven Asturias

La relación de Miguel Ángel Asturias con la mitología americana y europea forma parte de la biografía literaria de este escritor. Utilizó los mitos para estructurar sus ficciones, haciéndolo con la misma necesidad con que los poetas de otras épocas frecuentaron la mitología grecolatina o nórdica. Ahora bien, las diferencias en el empleo del mito son, como se verá, más decisivas que las analogías. Contra lo que pensaban los poetas europeos hasta el romanticismo, Asturias no ve al mito inmovilizado en el pasado del género humano. La obra del primer Asturias muestra, por el contrario, qué relaciones mantienen, entre sí, mito, leyenda e historia y cómo se articulan en el texto literario los diferentes tiempos que de sus respectivas estructuras se derivan. Digamos de entrada que la utilización de la mitología con fines literarios supone para el autor de *Leyendas de Guatemala* la previa fundamentación de una mínima base histórica de la realidad. Inversamente, una presentación fiel de la realidad social en la literatura implica la introducción de la dimensión mítica y legendaria como estructura central de una producción literaria que se quiere realista.

Desde la publicación de la primera edición de las *Leyendas de Guatemala* (Madrid 1930) la crítica ha subrayado el lugar privilegiado de la mitología en la famosa obra. Sin embargo, los primeros escritores que las comentan (González de Mendoza, Georges Pillement, Francis de Miomandre) no ven en las leyendas sino una lograda recuperación poética de un prestigioso pasado. El enfoque más inteligente lo escribe el lúcido Paul Valéry, quien en su carta-prólogo a la edición francesa (Marsella 1933) da pruebas de su intuición poética al valorar estas historias como el producto de «las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto..., mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca...»[1].

Que *Leyendas de Guatemala* tendría como consecuencia la modificación del concepto que hasta aquel momento se tenía en Europa de la literatura hispanoamericana, preparando al mismo tiempo al lector para la compren-

[1] *M. A. Asturias,* Leyendas de Guatemala, *Colección Crisol, Aguilar, Madrid 1968, pág. 14.*

sión de los novelistas y cuentistas que vendrían después, es una valoración crítica muy posterior. En principio, las reseñas y comentarios de la obra veían en las leyendas el fruto depurado de la nostalgia del joven escritor en su voluntario exilio parisiense.

Leyendo los trabajos monográficos y biográficos sobre Asturias se constata un hecho sorprendente: los autores presuponen una mitología sin llegar a estudiarla y definirla. Especialistas de la obra de Asturias como Castelpoggi, Bellini, Menton, Lorenz y López Álvarez no creen necesario enumerar aquellos atributos y determinaciones que constituyen el contenido del mito como concepto, lo definen en su origen, estructura y funciones, y lo diferencian de conceptos cercanos y de estrecho parentesco como el cuento y la leyenda. La crítica literaria no es crítica en el uso del concepto, repitiéndose aquella vaguedad que acompaña a expresiones como *fantástico* y *maravilloso* en su empleo literario: es la noche en que todos los gatos son pardos. Esta situación tiene una razón en la historia de la ciencia literaria: desde el siglo XIX el pensamiento racionalista y positivista le concede el mito su indiscutida calidad estética pero ninguna función social. Un teórico en la materia, el alemán Karl Philipp Moritz, identificaba, con la aprobación de Goethe, el mito con el poema mitológico[2]. Nace así en 1791 una concepción que en sus diferentes formas llega a nuestra época dominando los estudios de mitología literaria.

A la valoración «clásica» del mito como fenómeno eminentemente estético, agrégase la tendencia de la crítica de no considerar en Asturias otras fuentes mitológicas que las escritas («Popol-Vuh», «El Barón de Rabinal», «Anales de los Xahil», etc.). Ahora bien, si tales posiciones podían parecer justificadas en el siglo XIX, en la segunda mitad del siglo XX constituyen un error y un anacronismo. Tanto la biografía del joven Asturias y el desarrollo de su obra[3], como también los resultados de la ciencia sociológica, etnológica y antropológica del presente siglo, indican que Asturias tiene una noción diferente y más compleja del mito. No es superfluo recordar que en la persona del guatemalteco se reúnen el novelista y el antropólogo de formación universitaria. Al separar el período literario del período sociológico en Asturias, la crítica tomaba como punto de partida del análisis las *Leyendas de Guatemala* y operaba una simplificación del proceso formativo como evolución puramente literaria.

Nuestros estudios sobre Asturias han tomado como punto de partida la tesis de licenciatura *El problema social del indio* (1923). Esta tesis de «sociología guatemalteca» no explica, desde luego, las *Leyendas de Guatemala* como producción literaria, pero sí deja ver el origen del mito en la reflexión de Asturias, concepto determinado históricamente desde las posiciones del presente.

[2] *K. Ph. Moritz,* Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, *Insel-Verlag, Leipzig 1984, págs. 7-11.*

[3] *Marc Cheymol,* M. A. Asturias dans le Paris des Années Folles, *P.U.G., Grenoble 1987. Carlos Marroquín,* Miguel Ángel Asturias, *Reclam Biographien, Leipzig 1988.*



El hecho de que este texto tan rico en informaciones concretas sólo fuese accesible a partir de la reedición de Claude Couffon del año de 1971, explica en parte la situación marginal del breve tratado en la bibliografía asturina. Digamos solamente que *El problema social del indio* constituye el primer intento del autor de ofrecer una visión de conjunto de la realidad de su país. Partiendo de premisas positivistas y de darwinismo social, Asturias define la totalidad social como un *organismo social*, retomando así un concepto frecuentado por Spencer, Schaeffle y Bouglé en la tradición sociológica. Piensa Asturias, como Vico, que sólo de la unión de la historiografía y de la sociología podrá esperarse una comprensión adecuada del sentido de la historia narrativa de las modernas y arcaicas sociedades latinoamericanas. A pesar de su carácter imaginario, los mitos, leyendas, consejos y supersticiones indígenas expresan para Asturias una realidad viviente: la realidad social.

Tiempo y espacio míticos no se anclan en la prehistoria, sino que animan la vida colectiva presente, manifestándose en la iglesia de la aldea como punto de gravitación de la existencia campesina. Asturias señala ya en este texto la función del pensamiento sincretista como característica de la *religiosidad*, entendida ésta como praxis dominante de la vida ritualizada. Sorprende en este concepto la extrema novedad de la posición de Asturias en materia sociológica, sobre todo si se recuerda que la licenciatura fue redactada entre 1921 y 1923. Hasta hoy ignoramos si el joven Asturias conocía en Guatemala la obra de Emile Durkheim. Nosotros no lo descartamos, pero la cuestión suscita dudas, pues esa identificación de la vida social con la vida religiosa se hará evidente para escritores franceses como Bataille sólo a partir de los años treinta. (Cf. *L'Apprenti sorcier* de Bataille.)

Otra contribución básica de la licenciatura para la estructuración del lenguaje de las *Leyendas de Guatemala* y del desarrollo de la novela, es la relación que Asturias establece mitología y tradición oral con *carácter institucional*. Lo poco que en materia religiosa se sabe, refiere Asturias, viene desde muy atrás y ha sido transmitido verbalmente de generación en generación. Para nosotros, la mitología oral es una nebulosa religiosa omnipresente en todas las actividades del grupo descrito, y constituye una mitología viviente que Asturias recoge en las versiones castellanas de sus informantes durante sus investigaciones de campo. La misma representa la primera fuente mitológica de su literatura. Recuérdese qué importancia adquiere para la poética del autor de *El Señor Presidente* la oposición entre *escritura* y *habla* en el proceso de búsqueda de una palabra y expresión americanas.

Nuestro análisis de las *Leyendas de Guatemala* en su relación con el mito nos ha permitido separar dos problemáticas claves en la obra de juventud

del Nobel de 1967. Mito y leyenda tienen funciones paralelas en la praxis literaria, pero distintas en su esencia y estructura propias, y en las dimensiones temporales que de ellas se derivan. A pesar de tratarse de una obra concebida como unidad, el estudio permite distinguir, *grosso modo,* dos grupos de leyendas: leyendas de origen mítico y leyendas de origen histórico, narraciones con tiempo mítico y narraciones con tiempo legendario. El motivo central de *la ciudad* («pensamiento claro que todos llevamos dentro») constituye el punto donde se separan las dos esferas apuntadas.

En el primer grupo («Ahora que me acuerdo», «Leyenda del Volcán» y «Leyenda del Tesoro del lugar florido») la dimensión temporal apunta al origen y la dimensión espacial a la naturaleza americana. El tiempo divino del origen está definido por el epígrafe de la «Leyenda del Volcán»:

> Hubo en un siglo un día que duró
> muchos siglos[4].

Tal como lo ha señalado la *antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss, el tiempo mítico remite a un mundo anterior al mundo. El mito es una suerte de *recherche du temps perdu*[5]. En este sentido, el mito tiende a explicar el origen. Esta tesis etnológica ha sido confirmada por la filosofía de las formas simbólicas, precisándola al afirmar que la causalidad mitológica quiere explicar el origen natural, pero sobre todo cultural del grupo. En el caso de Asturias, el mito se propone efectivamente echar luz sobre el principio de una tradición cultural precolombina, basándose en los logros de la antropología, la arqueología y la historia de las religiones mesoamericanas. En tal sentido, este primer grupo de las *Leyendas* sería inexplicable sin los estudios en la universidad de París y sin el trabajo de traducción de la versión francesa de su maestro Raynaud de los documentos indígenas: *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala Antigua.*

El segundo grupo de leyendas («Guatemala», «Leyenda del Cadejo», «Leyenda de la Tatuana» y «Leyenda del Sombrerón») remiten, por el contrario, desde su temporalidad, a la historia documentada (período colonial y contemporáneo) y desde su espacialidad, a la ciudad católica. Asturias opera con los datos de la *crónica* y la tradición romántica de la novela histórica de José Milla (1822-1882). En realidad, esta perspectiva le permite al escritor continuar una tradición hasta el presente, y darle a la temporalidad legendaria una prolongación biográfica de extrema modernidad. Al sustituir el tiempo divino por el tiempo humano, la leyenda le permite al escritor *guiarse por una tradición que le es lingüística y religiosamente más familiar.* No es por ello de extrañar que las leyendas del segundo grupo (los textos «Cuculcan» y «Los Brujos de la tormenta primaveral» no forman parte de la primera edición, y fueron escritos muy posteriormente) presen-

[4] Op. cit., *pág. 69.*
[5] *Claude Lévi-Strauss,* Anthropologie structurale, *Plon, Paris 1958, pág. 225.*



ten como tema central un problema que une a Asturias con la poética de la época: el amor y el erotismo. Sólo dentro del contexto de la ciudad y tradición cristianas se hacen inteligibles los fantasmas de la sensibilidad erótica del poeta moderno:

> La tela delgadísima del sueño se puebla de sombras que la hacen temblar. Ronda por Casa-Mata la Tatuana. El Sombrerón recorre los portales de un extremo a otro; salta, rueda, es Satanás de hule. Y asoma por las vegas el Cadejo, que roba mozas de trenzas largas y hace nudos en las crines de los caballos. Empero, ni una pestaña se mueve en el fondo de la ciudad dormida, ni nada pasa realmente en la carne de las cosas sensibles[6].

Y por si quedasen dudas sobre la dialéctica latente entre erotismo y el contexto religioso, el poeta agrega claramente:

> ...el espíritu religioso entristece el paisaje. En esta ciudad de iglesias se siente una gran necesidad de pecar[7].

La «Leyenda del Sombrerón» retoma el tema de la tentación, encarnada ésta en la pelota de hule que penetra por una ventana en el convento, distrayendo la atención del monje de la lectura de un texto sobre la vida de la Virgen María. El objeto termina revelándose como un fetiche y una manifestación del mal y del demonio. Por cierto que el motivo de la presencia secreta del Diablo en un monasterio no deja de recordarnos a la bella Mathilde de *El Monje* de G. M. Lewis, de la que André Breton dijera que se trata «más que de un personaje, de una tentación permanente». Por su lado, la «Leyenda del Cadejo» representa una versión moderna del tema de la profanación de la hostia, motivo que tanta sorpresa causara a Louis Aragon en la célebre pintura del florentino Paolo Uccello, y que a su vez Breton retoma como ilustración de su libro *Nadja.*

Temas como la tentación, el tabú, la profanación de los símbolos y lugares sagrados, y sobre todo el del Ángel del Mal y su filiación con el erotismo, fueron claves en la gestación del surrealismo en la época en que Asturias escribe sus *Leyendas.* Sin embargo, es especulativa la hipótesis tantas veces repetida de una posible relación de parentesco entre estas narraciones y los textos del automatismo poético. Lo que sí hay es una comunidad de sensibilidad con el surrealismo español, especialmente con Luis Buñuel. Para el autor de *L'Age d'Or* y para el poeta de las *Leyendas de Guatemala,* el amor y el erotismo fueron poco menos que un misterio.

Más que una influencia surrealista en las *Leyendas* percibimos una coincidencia del autor con la corriente de renovación de la sensibilidad en el arte y la poesía: *L'Esprit nouveau* o *L'Esprit moderne* como fase previa a la redacción del programa surrealista. El espíritu de negación se expresa en un rechazo de la perspectiva realista de la novela francesa del siglo

[6] Op. cit., *pág. 22.*
[7] Op. cit., *pág. 35.*

XIX, en la rehabilitación de la imaginación contra la razón, en la conciliación del arte y la vida, en la apología del erotismo como automatismo instintivo, y en la recuperación del pensamiento mítico y el «arte primitivo».

Generalmente los críticos olvidan que las *Leyendas de Guatemala* son la obra de un poeta joven. Asturias podía hacer suyas las palabras de su amigo Desnos: «Es incompleta cualquier filosofía cuya moral no contiene una ERÓTICA».

Imaginación y erotismo constituyen pues, después del psicoanálisis, los dos pilares de la *mitología moderna.* Al mostrar el origen irracional de las imágenes míticas en la sexualidad infantil (de la especie o del individuo), Freud opera una humanización y reactualización familiar y privada de la mitología. Sobre esta base construirá el surrealismo la mitología de la ciudad moderna, laberinto cuyos corredores ven pasar al poeta y a la mujer, esfinge dirigiendo a los hombres preguntas irresolubles.

El tiempo legendario arriba señalado se prolonga en la novela *El Alhajadito,* cuya primera parte es contemporánea de las *Leyendas de Guatemala.* Es significativo que Asturias la calificara como la novela de su infancia[8]. Dejando la perspectiva antropológica por la perspectiva psicológica, Asturias desplaza la mitología de la experiencia colectiva a la experiencia autobiográfica. No el origen del grupo sino la infancia del hombre constituye el centro de gravedad de la *mitología personal* del poeta Asturias. Retomando el tema de la infancia como edad mítica, actualizado por el psicoanálisis, Asturias pasa a relatar una crónica familiar de sus antepasados. Sólo al final de la primera parte descubrimos que se trata de una familia de hombres y de seres sobrenaturales, de suicidas y de inmortales. Con la «Leyenda del Mal Ladrón», símbolo central de la obra de Asturias desde las *Leyendas de Guatemala,* el novelista pasa a tratar aquel problema común a todas las religiones: el de las relaciones entre la vida y la muerte. Pero, como todos los grandes maestros de la literatura hispanoamericana, Asturias nunca le entrega las llaves al lector. No hay una versión definitiva de un mito. Tampoco sabemos dónde se juntan y separan las aguas de la historia y de la mitología. Adivinamos solamente que en esas páginas hay experiencias vividas por Asturias, y que toda su obra de juventud reposa, para decirlo con una expresión de Mircea Eliade, en una *mitología de la memoria.* El novelista, sin embargo, no se detiene en estos fondos y mecanismos: sabe que el poder del mito radica en su esencial e inmanente ambigüedad.

Carlos Marroquín

[8] *Luis López Álvarez,* Conversaciones con M. A. Asturias, *Madrid 1974, págs. 52-53.*



Blas de Otero: la búsqueda de la palabra

La palabra es don divino, algo que el poeta echa siempre en falta. Tal vez por eso, la ausencia de la palabra «en tiempo de desamparo», según la conocida expresión de Hölderlin, se torna angustia, búsqueda desesperada, y la misión del poeta es dar testimonio en contra de cuanto la oprime y la adultera. Esa espera o *fidelidad* a la palabra es el signo con el que Blas de Otero se hace más visible y con el que perdura fuera de todo tiempo.

La actitud de espera, propia del sentido religioso, es la que lleva al hombre a establecer una relación con lo divino. El poeta se percibe en su dualidad y la tensión de la palabra poética le lleva hacia esa palabra no dicha y acaso indecible, plenamente asumida por la tradición mística. Así no resulta extraño que la poesía de Blas de Otero arranque de una lectura profunda, y no circunstancial, de San Juan de la Cruz, sobre todo del *Cántico espiritual,* donde hay una identidad entre amor profano y amor sagrado. Esa conexión entre cuerpo y espíritu, visible en la escena del ángel que atraviesa el corazón de Santa Teresa con un dardo, está incorporada en el soneto que abre el *Cántico espiritual* (1942), de Otero:

> Todo el amor divino, con el amor humano,
> me tiembla en el costado, seguro como flecha.
> La flecha vino pura, dulcísima y derecha:
> el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.
>
> Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
> con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.
> Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desecha
> al sembrador, la herida donde encerrar el grano.
>
> ¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,
> que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
> Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo

para la vid hermosa, para la espiga pura.
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
con ramas infinitas, doliéndose de altura.

Lo que el poema revela es un deseo de comunicación, de identidad con lo divino. El lenguaje poético, con la imagen de la flecha, la parábola evangélica del sembrador y la reiteración paradójica de la experiencia mística («que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!»), tiende a visualizar una experiencia en la que el amor humano y el amor divino son el mismo amor. Además, la analogía de la experiencia mística con la poética resulta aquí evidente, porque ese apuntar de la palabra hacia lo no dicho es lo que otorga unidad al poema. Igual que un árbol, el poema tiende sus ramas hacia lo alto, en busca de esa palabra última que le da sentido[1].

El hombre es un ser caído, escindido. Esta escisión, que revela la situación original del hombre y que en nuestra historia literaria comienza a hacerse visible con Quevedo, se intensifica en la época moderna a medida que se desvanece la noción de trascendencia. La conciencia del hombre como un ser caído aparece en *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951). Desde un tono estrictamente personal y subjetivo, los poemas de estos libros hablan del hombre, que va a ser el contenido permanente de la poesía oteriana. El poeta canta como hombre, como arrojado ángel de Dios al que desea alcanzar. Dios está ausente y el hombre se encuentra solo en el mundo. La conciencia de la soledad, que revela una experiencia de la muerte en el interior de la propia vida, es el riesgo que el poeta debe afrontar para alcanzar «lo eterno»:

Sólo el hombre está solo. Es que se sabe
vivo y mortal. Es que se sabe huir
—ese río del tiempo hacia la muerte—.

Es que quiere quedar. Seguir siendo,
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.

Le da miedo mirar. Cierra los ojos
para dormir el sueño de los vivos.

Pero la muerte, desde dentro, ve.
Pero la muerte, desde dentro, vela.
Pero la muerte, desde dentro, mata.

La vida contiene la muerte. El que vive aprende a morir y aquí encontramos una reciprocidad de vida y muerte, de la cual depende el desarrollo del poema. Hay una continuidad y una progresión que se consiguen a través de la combinación de la anáfora y la epístrofe («Sólo el hombre está solo»), la repetición de frases con idéntica estructura gramatical («Es que se sabe», «Es que quiere»), la sustitución de un elemento por otro nuevo

[1] *Esta convergencia de la experiencia mística y de la experiencia poética trasciende los límites existenciales para orientarse a la continuidad de una tensión expresiva que va a ser constante en la escritura de Blas de Otero. Sobre esta primera etapa poética, que el propio Otero considerará más tarde como prehistoria literaria, véase Sabina de la Cruz,* La poesía de Blas de Otero. Contribución a una edición crítica de su obra, *Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1983, págs. 64 y ss.*

(«a contra muerte»), la triple reiteración sintáctica y léxica en forma de contraste simétrico («ve, vela, mata». Con tales recursos expresivos, el poeta logra que el lector se concentre en la idea de que la muerte vive en lo más interior de la vida («desde dentro»). El hombre muere de su muerte y la tarea del poeta no consiste en excluirla, sino incluirla, para que deje de ser extraña y nos oriente hacia lo más invisible[2].

Este ángel caído que es el poeta, nos entrega como don la soledad, la incolmable soledad de la muerte como forma de superar el desgarramiento que padece el hombre moderno. De modo que la lucha del poeta con la muerte es, en el famoso soneto «Hombre», una forma de diálogo con lo invisible:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y Tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!

El yo del poema expresa el ansia de Dios y los lectores tratamos de apropiarnos de esta experiencia humana en cuanto expresada en el poema. No hay ascensión *sin caída*. La *conciencia de esa caída esencial*, en el *límite* de la muerte y del abismo, va asociada al esfuerzo por volver a subir, que lingüísticamente se refleja en la súplica del vocativo («Oh Dios»), la acumulación de los gerundios («Luchando», «estoy clamando», «retumbando», «estoy hablando», «arañando»), la frase adverbial de tipo reiterativo («noche a noche»), el juego de palabras repartido simétricamente («Abro los *ojos:* me los *sajas* vivos») y la marca subjetiva de la admiración («¡Ángel con grandes alas de cadenas!»), que nos ofrece el punto de vista del hablante. Semejante contradicción nos conmueve y revela, desde su falta de libertad, una nostalgia por el estado anterior a la caída[3].

Esa piedad por el ángel caído, muy del modo de Vallejo, es lo que ocasionará la afirmación en el hombre («*Definitivamente*, cantaré para el hombre»), en los hombres. La trascendencia del yo por la revelación del otro, el desplazamiento de lo existencial a lo social («Es a la inmensa mayoría»), no sólo indica un desengaño de lo divino, sino también una evolución desde

[2] *La visión de la muerte ocupa un lugar central dentro de la poesía de Otero. Para una consideración de la muerte desde dento de la vida, deben tenerse en cuenta los estudios de P.L. Landsberg,* Experiencia de la muerte, *revista* Cruz y Raya, *Tomo IX, abril-junio de 1935; y de María Rosario Fernández Alonso, «La poesía de Blas de Otero o el sentimiento de la muerte en carne viva»,* Una visión de la muerte en la lírica española, *Madrid, Gredos, 1971, págs. 348-358.*

La experiencia de la muerte traduce la experiencia del poeta. Con respecto a esta liberación de la muerte, a la que no es ajena una concepción de la palabra poética, véase M. Blanchot, «Rilke y la exigencia de la muerte», El espacio literario, *2.ª ed., Barcelona, Paidós, 1992, págs. 111-150.*

En cuanto a los recursos expresivos, véanse los estudios de E. Alarcos, La poesía de Blas de Otero, *2.ª ed., Salamanca, Anaya, 1973, pág. 115; y de I. Zapiain y R. Iglesias,* Aproximación a la poesía de Blas de Otero, *Madrid, Narcea, 1983, pág. 183.*

[3] *Según Bachelard, el miedo a caer en el abismo es un miedo primitivo (Cfr.* El aire y los sueños, *2.ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pág. 116). Lo que sucede en la poesía de Otero, igual que en la de Unamuno, es que la experiencia religiosa va unida a la poética y la alquimia del verbo obra el milagro de la anulación de los contrarios, haciendo que el miedo a alejarse de Dios sea, en el fondo, deseo de unir-*

una poesía religiosa a otra mucho más comprometida. A partir de poemas tan significativos como «Plañid así» e «Hijos de la tierra», de *Redoble de conciencia*, el alejamiento de Dios es ya definitivo y la voz poética se sustancia cada vez más en el sentimiento de proximidad, de lo próximo o de lo prójimo, nombrando lo anónimo, lo que es de todos[4].

Y si el yo se abre hacia el prójimo, si el poeta cede su voz a otras voces, es para dejar paso a la realidad más elemental, para que la vida hable libremente. Porque vivir es resistir a lo impuesto, respirar al aire libre. Así lo escuchamos en este inolvidable poema:

Digo vivir

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.
(Siempre la sangre, Oh Dios, fue colorada).
Digo vivir, vivir como si nada
hubiese de quedar de lo que escribo.

Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna arrinconada.
Digo vivir, vivir a pulso; airada-
mente morir, citar desde el estribo.

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombro
del hombre aquel que fui cuando callaba.

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y el morir. Lo demás sobra.

«El artista —escribió Flaubert— ha de componérselas para hacer creer a la posteridad que no ha vivido». Ese estado de no identidad propio del poeta, señalado ya por Keats, y que Lautréamont y Rimbaud llevaron a sus últimas consecuencias, es una forma de compromiso con la realidad en su plenitud. Con su lenguaje realista, que se apoya en el lenguaje coloquial («al rojo vivo»), en el uso del encabalgamiento para apresurar la elocución y en el procedimiento de la alusión («Porque escribir es viento fugitivo,/ y publicar, columna arrinconada», que tiene presente el «escribir en Madrid» de Larra), lo que el poeta trata de evitar es una «literaturización» de la vida. La renuncia, el desasimiento, es lo que hace a la palabra disponible. Gracias a esta sociología negativa («vivir como si nada/ hubiese de quedar de lo que escribo»), la vida y la poesía forman una sola experiencia, la palabra del poeta vuelve a ser de todos[5].

Si los poemas de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* brotan de un mismo núcleo de crisis religiosa que estalla en 1946, el ingreso de Otero en el Partido Comunista en 1952 determina una renovación del lenguaje poético, cuya principal característica tal vez sea el tono conversa-

se a él. Para la afinidad de este poema de Otero con los poemas de Unamuno «Mano en la sombra» y «Salmo de la mañana», véase el estudio de Manuel Mantero, Poetas españoles de posguerra, *Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 140.*

[4] *Los poetas sociales se consideran voz de todos y la pérdida de la identidad del hablante en la comunión con los demás es un rasgo distintivo de la poesía social. Las características de esta poesía comprometida han sido señaladas por J. Lechner,* El compromiso en la poesía española del siglo XX, *Universidad de Leiden, 1968-1975, 2 vols., págs. 86-111; por Leopoldo de Luis,* La poesía social. Antología, *Madrid, Júcar, reedición de 1982, pág. 52; y por B. Ciplijauskaité,* El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social), *Madrid,* Ínsula, *1966, págs. 383-485.*

[5] *Eugenio de Nora se ha referido a este poema para indicar que el culto a la vida es lo más importante en la poesía de Otero. Véase su ensayo «Recuerdos y secretos oterianos»,* Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero, *Universidad de Deusto (San Sebastián), 1986, pág. 93.*

Aceptar la vida es renunciar a la retórica. El verdadero esfuerzo consiste en dejarse podar hasta ser transparente. Para este proceso de autodestrucción, en que la poesía consiste, véase Joaquín Galán, Blas de Otero, palabras para un pueblo, *Barcelona, Ámbito Literario, 1978, pág. 143. Respecto al análisis de este poema, véase*

cional de la lengua hablada. La nueva estética realista, correlato de la nueva fe en el marxismo, se traduce en la capacidad revolucionaria de la palabra para transformar un mundo de injusticia y en un nuevo estilo marcado por el lenguaje cotidiano, rasgos perceptibles desde *Pido la paz y la palabra* (1955) hasta *Historias fingidas y verdaderas* (1970). Siendo el primero un libro bastante heterogéneo, su unidad hay que buscarla en la preocupación por la palabra que es de todos, propia de la poesía social. El equilibrio fónico del título, que persigue una identidad entre lo individual y lo anónimo, revela una intención de abolir lo egoísta y fundirse con los otros. La incorporación del poeta al ancho cauce del habla popular, en poemas como «Me llamarán, nos llamarán a todos...», «Con nosotros» y «Aceñas», sería señal o forma de la palabra perdida, de su supervivencia o de su resurrección. Desde esa vuelta al origen, fundamento de la poesía, hay que entender «En el principio», poema-símbolo que no halla igual entre los escritos por entonces y que entra por derecho propio en lo mejor de nuestra tradición poética:

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

Dentro de la cuidada estructura paralelística que se observa entre las tres estrofas, formada por la prótasis condicional, el encabalgamiento y el estribillo, hay una polaridad entre la pérdida, subrayada por las formas verbales en pasado («Si he perdido», «Si he sufrido», «Si he segado», «Si abrí») y por sustantivos que poseen connotación simbólica («anillo», «maleza», «sombras»), y la permanencia en el presente indicada por el estribillo («Me *queda* la palabra»). Ambos aspectos, la pérdida y la permanencia, están simétricamente subrayados, pero la reiteración del estribillo centra la atención del lector en la expresión individual, fundamento de la poesía, y así lo singular de este poema está en el valor autónomo del canto[6].

En castellano/ Parler clair (París, 1959) y *Que trata de España* (1964) no rompen la unidad temática y estilística de *Pido la paz y la palabra*, sino que la intensifican. El compromiso político y humano de Otero sigue siendo el mismo, pero el poema deja de ser testimonial y acusatorio para ha-

Xavier Fages Gironella, «Blas de Otero: Digo vivir», Nuevas técnicas de análisis de textos, *Madrid, Bruño, 1980, págs. 515-542.*

[6] *«En el principio», poema reproducido en casi todas las antologías, ha sido analizado muchas veces desde posiciones políticas que su misma escritura rebasa ampliamente. En él, la temática de la patria, tópico de la poesía de posguerra, está directamente relacionado con la preocupación de la poesía social por el problema de la palabra. Para un análisis más extenso de este poema, véase A. Sopeña Villar, «"En el principio": un ejemplo de "Vuelta a lo profano"»,* Peña Labra, *n.º 33, Otoño, 1979, págs. 30-32. En cuanto al empleo del estribillo y el uso de la rima asonante, tan típicos de la poesía popular, véase José María Alín, «Blas de Otero y la poesía tradicional»,* Archivum, *XV, 1965, págs. 275-289.*

cerse más breve y sugerente. Lo primero que hay que tener en cuenta al leer los poemas de estos libros es el interés del poeta por dar un fundamento poético a la poesía social y por el uso de un estilo elíptico para burlar los efectos de la censura. En ambos casos, lo que se pone de relieve es la palabra reveladora de la verdad. A medida que el poeta va adquiriendo confianza en la capacidad de la palabra poética para transformar el lenguaje del engaño, abandona el tono propagandístico para ofrecernos en su expresión más desnuda la permanente relación de la realidad con el hombre, que es el objeto de toda poesía. De ahí que los poemas de *En castellano,* por encima de las asociaciones literarias e históricas («Espejo de España») o de los duros ataques contra la hipocresía religiosa («Muy lejos»), tengan una unidad que gira en torno al motivo de la poética, tan común en la poesía social de posguerra, y que alcanza uno de sus momentos culminantes en «Poética», poema revelador de la función de la poesía:

> Apreté la voz
> como un cincho, alrededor
> del verso.
>   (Salté
> del horror a la fe).
>
> Apreté la voz.
> Como una mano
> alrededor del mango de un cuchillo
> o de la empuñadura de una hoz.

La construcción del poema a modo de símil, forma del lenguaje de contigüidad, el uso de la simetría, la ruptura y cambio de entonación propias del paréntesis, la ausencia de adjetivos y el valor simbólico de los sustantivos, hacen de «Poética» un poema profundamente pensado y calculado. Si el lector se siente atraído por el paréntesis de la estrofa central, es porque su carácter de segunda voz sirve de comentario al tema principal. ¿De qué salto se trata? Dos versos significativos, «Esto es ser hombre: *horror* a manos llenas» del poema «Hombre» y «*La fe,* jamás» del poema «En la inmensa mayoría», nos hacen ver que ese salto es tanto ideológico como poético, porque la adhesión del poeta al marxismo va acompañada de una poesía más solidaria. El poema revela una experiencia personal y su fuerza reside en el perfecto ensamblaje de los elementos autobiográficos y poéticos, en el hecho de que esa transformación de la realidad concreta y sus injusticias sólo puede darse en el ámbito de la palabra[7].

Que trata de España (1964), libro más extenso y organizado que los anteriores, aparece dividido en dos partes: la primera, incluye *Pido la paz y la palabra* y *En castellano;* la segunda, es la que da título al conjunto. De los cinco capítulos que contiene, «Geografía e historia» ocupa un lugar cen-

[7] *Este poema es un claro signo no sólo de la evolución poética de Blas de Otero, sino también de la poesía social: desde el rechazo del testimonio, la queja o la protesta, hasta la fe en el poder transformador de la palabra. Para esta evolución ideológica y poética, véanse los estudios de R. Cotrait, «L'évolution idéologique de Blas de Otero»,* Les Langues Neo-Latines, *n.º 181, París, julio de 1967, págs. 22-63; y E. Alarcos, «La poesía de Blas de Otero»,* Blas de Otero. Study of a Poet, *University of Wyoming, 1980, ed. de C. Mellizo y L. Salstad, págs. 4 y ss.*
En cuanto al análisis de «Poética», es preciso tener en cuenta el trabajo de J. González Muela, Gramática de la poesía, *Barcelona, Planeta, 1976, págs. 45, 49, 72-74 y 97-98.*



tral y en él se produce una desmitificación del tema de España. La experiencia de la guerra civil ha dejado un rastro de sangre y había que saber lo que había debajo de esa sangre («Pregunto, me pregunto: ¿Qué es España?/ ¿Una noche emergiendo entre la sangre?/ ¿Una vieja, horrorosa plaza de toros/ de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?»). Con estas preguntas lo que se pone en duda es la validez de la versión oficial de la patria, notoriamente falseada. Apoyándose en una larga tradición que va desde Cervantes a Unamuno, pasando por Quevedo, Larra y los ilustrados, Blas de Otero adopta una actitud crítica directamente relacionada con el problema de la palabra reveladora de la verdad. La patria ya no es himno, sino doloroso interrogante con el que poder iluminar un tiempo de mentira. Por eso, de las dos vertientes que ofrece el tema de España, la belleza de su imagen física y la preocupación moral por su destino, es esta última la que predomina, como vemos en el poema «Por venir»:

> Madre y madrastra mía,
> España miserable
> y hermosa. Si repaso
> con los ojos tu ayer, salta la sangre
> fratricida, el desdén
> idiota ante la ciencia,
> el progreso.
>   Silencio,
> laderas de la sierra
> Aitana,
> rumor del Duero rodeándome,
> márgenes lentas del Carrión,
> bella y doliente patria,
> mis años
> por ti fueron quemándose, mi incierta
> adolescencia, mi grave juventud,
> la madurez andante de mis horas,
> toda
> mi vida o muerte en ti fue derramada
> a fin de que tus días
> por venir
> rasguen la sombra que abatió tu rostro.

El poeta mira al futuro y sueña con una patria mejor que la que le tocó vivir. La visión sombría y esperanzada de España se expresa a través de un lenguaje sintético y sugerente, en el que el uso del préstamo literario con ecos de Darío, Vallejo y fray Luis («Madre y madrastra mía»), el paralelismo basado en el encabalgamiento sintáctico («salta la sangre/ *fratricida*», «el desdén/ *idiota* ante la ciencia», «por ti fueron quemándose, mi incierta/ *adolescencia»),* el valor contrastivo de los adjetivos («España miserable/ y hermosa», «bella y doliente patria»), la autonomía de ciertas palabras mediante su aislamiento en la escritura («Silencio», «Aitana», «mis años», «to-

da», «por venir»), muestran el dolor compartido, la unión de la patria y la palabra. La necesidad de expresar esa doble actitud de repulsa y amor brota de lo más hondo del ser («España, espina de mi alma. Uña y carne de mi alma») y así se hace duradera. Sin la memoria viva del dolor no habría una explicación para poemas tan significativos como «Proal», «Vencer juntos», «En nombre de muchos», «En el nombre de España, paz», «Lo traigo andando», en los que el recuerdo de la «bella y doliente patria», a la que el poeta nunca olvida, se funde siempre con la esperanza de un futuro mejor. La emotiva relación del poeta con la patria le ha llevado a encontrar el equilibrio entre la vida privada y la social, entre la voz más honda y su forma pública[8].

Cuando la ideología se impone sobre la palabra, esa palabra es la primera oprimida, la primera que hay que defender. Pienso que Blas de Otero, sin renunciar a su compromiso humano («yo doy todos mis versos por un hombre en paz», había dicho en *Pido la paz y la palabra)*, se dio cuenta, tras los viajes a la Unión Soviética, China y Cuba (1964-1968), del peligro de los totalitarismos y de que el estilo suele ser víctima de un apriori ideológico. Por eso, en *Historias fingidas y verdaderas* (1970), ha intentado llevar a la prosa la tensión de la escritura poética. Ya se sabe que la diferencia radical de la poesía con la prosa y la consideración de lo prosaico como trivial son ideas románticas. Sin embargo, desde el simbolismo, la intención del artista moderno de crear una obra que tenga un alcance lo más lejano posible, es lo que hace que la frontera entre prosa y poesía se haya vuelto cada vez más permeable. Y así, la poesía y la prosa se hicieron una sola experiencia extrema en Rimbaud, terrible destructor de límites, de cuya lectura parte aquí Blas de Otero. Si éste califica a *Historias* de libro insólito, no es por la temática, sino por la libertad de una escritura para romper cualquier condicionamiento. De ahí que los noventa y nueve textos breves constituyan una ruptura de los géneros literarios y tengan mucho de autobiografía poética. No resulta, pues, extraño que, de las tres partes en que se divide el libro, sea la primera donde mejor expone el poeta su *poética personal*. De los veintiséis textos que la integran, «La plegadera» es el que nos hace sentir con más intensidad la búsqueda de la palabra, su dimensión más honda y creadora:

> Yo andaba buscando la palabra, repasé textos y consulté cartas y florilegios, miré debajo del diccionario, es una palabra que existe puesto que la necesito, aunque ignore lo que deseo expresar en tanto no tenga la palabra; brota una sílaba y no sabe colocarse, toco el vacío lleno de un ritmo inquietante, traslado la plegadera de un lado a otro de la mesa, miro hacia la pared y, de pronto, surge la palabra, sencilla y única.
>
> Otras veces, y es lo corriente, la veo ante mí sin apercibirme de haber sido trazada por mi mano.

[8] *El tema de España, tópico de la poesía social, está aquí tratado desde una actitud crítica que refleja la urgente y eficaz transformación con la que sueña el poeta. Es entonces cuando el dolor de la tragedia alumbra la esperanza por la palabra. La evolución desde un presente sombrío a un futuro mejor a partir de la unidad entre la patria y el lenguaje ha sido trazada por Emilio Miró en su artículo «España, tierra y palabra, en la poesía de Blas de Otero»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 356, febrero de 1980, págs. 274-297. El equilibrio entre la voz personal y la colectiva ha sido analizado por Julio Rodríguez-Puértolas en su artículo «Blas de Otero o la voz de España»,* Norte, *3 de mayo de 1969, págs. 45-52. Sobre el problema de la escritura comprometida, aplicado a esta obra, debe tenerse en cuenta el ensayo de Claude Le Bigot, «El compromiso de la escritura en la trilogía* Que trata de España», *en el ya citado* Al amor de Blas de Otero, *págs. 281-302. Finalmente, cualquier consideración sobre el problema de España debe remitir al estudio de José Luis Cano,* El tema de España en la poesía española contemporánea, *Madrid, Revista de Occidente, 1964.*

El poeta que escribe en prosa está siempre añorando algo perdido, pidiendo que hable la palabra. El sentido de este texto es darle la palabra a la palabra misma. Mientras la manifestación de la palabra no se produzca, hay que esperar («aunque ignore lo que deseo expresar *en tanto no tenga la palabra»).* Entre la palabra y el poeta hay una relación dialéctica que viene marcada principalmente por las formas verbales en primera persona. De todas ellas, el núcleo del poema es «*toco* el vacío lleno de un ritmo inquietante», pues sólo en la medida en que el poeta palpa el objeto poético en el fondo de lo oscuro, éste llega a manifestarse («*surge* la palabra, sencilla y única»). El proceso poético de búsqueda de la palabra no es intencional, sino intuitivo, tal como indica el aislamiento del párrafo final («Otras veces, y es lo corriente, la veo ante mí *sin apercibirme* de haber sido trazada por mi mano»). Inmersión, pues, en lo informe como posibilidad de acceder a una cierta forma. No deja de ser sorprendente que en una época en que la escritura poética tiende a ser más un resultado que una formación, Blas de Otero se aproxime hacia una pasividad de signo místico. Pues la palabra es forma de la realidad última y el poeta debe obedecer a esta realidad absoluta que lo trasciende[9].

En el año 1970 aparecen *Historias fingidas y verdaderas* y *Mientras.* Ambos libros, algunos de cuyos poemas ya habían aparecido en la amplia antología *Expresión y reunión* (1969), pertenecen a un mismo período y muestran una evidente intertextualidad, aunque *Mientras* presente un acento más acusadamente temporalista y esperanzador. Dentro de un conjunto bastante desigual y autobiográfico, integrado por cuatro partes *(No la estudien, ...Y barajar —dijo Sancho, Historias y cuentos* y *Muertyvida),* los mejores poemas aparecen en la tercera, tales como «Una luz anaranjada», «Penúltima palabra», «Y yo me iré», «Morir en Bilbao», si bien en la primera hallamos el poema «Serenen» como resumen de la labor del poeta:

> Dejo unas líneas y un papel en blanco.
> Líneas que quiero quiebren la desesperanza.
> Líneas que quiero despejen la serenidad.
> Líneas que balanceen el reposo.
> Líneas sobrias
> como el pan.
> Transparentes como el agua.
> Cuando me lean dentro de treinta años,
> de setenta años,
> que estas líneas no arañen los ojos,
> que colmen las manos de amor,
> que serenen la mañana.

El texto del poema debe entenderse según la clave exhortativa del título («Serenen») y considerarlo como expresión de la evolución y finalidad humana implícitas en la poesía de Otero. El tono subjetivo («Dejo», «quiero»,

[9] *Soy consciente de que la variedad de este libro no puede reducirse únicamente a una justificación personal del quehacer poético, ya que las partes segunda y tercera muestran un compromiso humano acrecentado por la experiencia de la revolución cubana, pero sí que lo que se impone con más fuerza en el ánimo del lector es la relación del poeta con la palabra creadora. Si el poeta busca la palabra perdida es con el fin de* re-anudar *la unidad de vida y poesía. Tal vez por eso mismo no están ausentes de este libro los rasgos de su peculiar estilo: el tono conversacional, el empleo de préstamos literarios y frases hechas, los efectos de humor e ironía conseguidos mediante «la ruptura de un sistema formado por una frase hecha», recurso ya estudiado por Bousoño (en el volumen* Homenaje universitario a Dámaso Alonso, *Madrid, Gredos, 1970, págs. 68-84). Además, J.M. González Herrán ha hecho un breve y profundo análisis de este libro en su artículo «Blas de Otero en sus* Historias fingidas y verdaderas», Peña Labra, *n.º 33,* Opus Cit., *págs. 27-29; Geoffrey R. Barrow ha vinculado este poema con el proceso de creación poética en su ensayo «Una velada paradoja:* Historias fingidas y verdaderas», *revista* Papeles de Son Armadans, *n.º CCLIV-V, mayo-junio de 1977, págs. 253-271; y Fanny Rubio se ha basado en este libro para analizar la poesía última de Blas de Otero en su artículo «La poesía de Blas de Otero sobre lo* Social y lo Novísimo: *Hacia un nuevo*

«cuando me lean»), el ritmo marcadamente anafórico («Líneas que...»), los juegos aliterativos («líneas que quiero quiebren la desesperanza»), las comparaciones elementales («pan», «agua»), la construcción simétrica hasta llegar a la musicalidad de los tres versos finales, hacen del poema un testamento poético de paz y amor. Desde el comienzo, el poeta deja que la vida penetre en su lenguaje («Líneas sobrias/ como el pan./ Transparentes como el agua»). Lo que Blas de Otero persigue con este esfuerzo por fundir la vida con la poesía es una palabra *esencial*, que dé testimonio del dolor presente («que estas líneas *no arañen* los ojos») y conduzca a la esperanza («que *serenen* la mañana»). Poema, pues, de superación, de realidad trascendida, como toda la poética de Otero[10].

Si *Historias fingidas y verdaderas* (1970) no es un libro marginal, ya que algunos de sus poemas en prosa están al mejor nivel de creación poética, lo mismo sucede con el libro inédito *Hojas de Madrid*, que Blas de Otero empieza a escribir en mayo de 1969, recién llegado de Cuba, y que a partir de 1974 lo amplía con el título *Hojas de Madrid con la Galerna*. Se trata, pues, de un amplio poemario, en el que hay un recuento de experiencias vividas, se habla de vida y muerte, y el dominio de la palabra permanece incólume. Léanse poemas como «Bilbao», «Cantar de amigo», «Lo fatal», para darnos cuenta de que su calidad estética es insoslayable[11].

Poesía quiere decir vuelta al origen, a lo real. Esa palabra inicial, al nombrar lo sagrado, expresa el combate entre la oscura presencia del dios y la visible ausencia de lo divino, es presencia de la ausencia de los dioses. Cada vez que la palabra se hace oír en un tiempo de ocultación y desamparo, es para anunciar la infinita búsqueda del origen. Pues la palabra poética, cuando en verdad se manifiesta, es siempre producto de una experiencia extrema, de una experiencia conducida hasta el fin. La afirmación de ese territorio extremo, en el que únicamente se constituye la palabra, es una invitación al fondo oscuro de la memoria donde tal vez se encuentra la palabra que fue nuestro origen. Ese descenso o viaje al origen, donde la vida y la muerte son una sola experiencia, ese riesgo esencial de la palabra es el que nos ofrece en el poema «Lo fatal»:

> Entre enfermedades y catástrofes
> entre torres turbias y ríos por los labios
> así te veo así te encuentro
> mi pequeña paloma desguarnecida
> entre embarcaciones con los párpados entornados
> entre nieve y relámpago
> con tus brazos de muñeca y tus muslos de maleza
> entre diputaciones y farmacias
> irradiando besos de tu frente
> con tu pequeña voz envuelta en un pañuelo
> con tu vientre de brisa transparente

tipo de poema: Historias fingidas y verdaderas», *en el ya citado* Al amor de Blas de Otero, *págs. 331-340.*

Para este poder de transformación en que la poesía consiste, vid. Philip W. Silver, «Blas de Otero en la cruz de las palabras», La casa de Anteo (Estudios de Poética hispánica), *Madrid, Taurus, 1985, págs. 212-219.*

[10] *Esta subordinación de la poesía a la vida, a lo elemental, aproximaría la palabra de Otero a la de fray Luis, tan presente desde sus comienzos. Así, en el poema en prosa «La compaña» de* Historias fingidas y verdaderas, *su nombre es el primero que aparece: «La palabra de fray Luis de León me alimenta* como un pan *principal». ¿No estaría resonando este símil en «Líneas sobrias/* como el pan»? *En todo caso, la consonancia está más allá de los contenidos y en ambos poetas hay el mismo esfuerzo de conjugar la emoción con lo ordenado, de escribir armónica y musicalmente.*

Para el análisis del poema «Serenen», véase José Luis Cano, «La poesía de Blas de Otero», Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra, *Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 35-40; y el ya citado estudio de Manuel Mantero,* Poetas españoles de posguerra, *págs. 324-325.*

[11] Hojas de Madrid *comienza a escribirse a partir de 1969 y muchos de sus poemas fueron publicados en diversas antologías* (Expresión y reunión, País, Verso y Prosa, Poesía con nombres), *en el libro* Mientras *y en diversas revistas. A fi-*



entre esquinas y anuncios depresivos
entre obispos
con tus rodillas de amapola pálida
así te encuentro y te reconozco
entre todas las catástrofes y escuelas
asiéndome del alma con tus dedos de humo
acompañando mis desastres incorruptibles
paloma desguarnecida
juventud cabalgando entre las ramas
entre embarcaciones y muebles desolados
última juventud del mundo
telegrama planchado por la aurora
por los siglos de los siglos
así te veo así te encuentro
y pierdo cada noche entre alambradas
irradiando aviones en el radar de tu corazón
campana azul del cielo
desolación del atardecer
así cedes el paso a las muchedumbres
única como una estrella entre cristales
entre enfermedades y catástrofes
así te encuentro en mitad de la muerte
vestida de violeta y pájaro entrevisto
con tu distraído pie
descendiendo las gradas de mis versos.

Si el poema tiene una nueva fuerza para captar, es dentro de la lengua. El título anticipa una experiencia de la muerte que no se da sin la vida que uno mismo ha vivido. Gracias a la ausencia de puntos y comas en la escritura del poema, es posible leerlo como un todo seguido en el que el tono personal, el ritmo anafórico y el prolongado uso del contraste sirven para identificar esa «paloma desguarnecida» con la propia voz poética. En efecto, esa paloma, que mantiene una relación afectiva con el poeta *(«mi pequeña* paloma desguarnecida»), cuya presencia se reitera mediante la enumeración de versos idénticos («así te veo así te encuentro») y a la que se aplican contenidos positivos mediante la preposición *con* frente a los negativos indicados por *entre,* se convierte en símbolo de la palabra poética capaz de unificar los opuestos. Además, en el uso de la adjetivación («mi pequeña paloma *desguarnecida*», «con tu vientre de brisa *transparente*», «con tus rodillas de amapola *pálida*», «con tu *distraído* pie»), sospechamos un valor determinativo, metafórico, que altera la significación del sustantivo. Al serle imposible la descripción de todo lo que esa paloma ha significado en su vida, el poeta recurre a la sustitución, a la metáfora. Es casi imposible no ver que esa paloma, con su transparencia («con tu vientre de brisa *transparente»),* su irradiación *(«irradiando* besos de tu frente»), su pervivencia («acompañando mis desastres *incorruptibles»),* su brillo efímero y fugaz («única como una estrella entre cristales»), su aparición silenciosa e inespe-

nales del mes de mayo de ese año, el poeta es intervenido de un tumor canceroso que pone en peligro su vida y escribe desde la experiencia del dolor. A este tema dominante viene a sumarse, a partir de 1974, la crónica depresión sufrida desde la juventud y que aparece simbolizada por la galerna, esa breve e inesperada tempestad que arrasa las costas cantábricas. Se trata, pues, de un libro provisional, inconcluso, pero que sigue conservando esa íntima relación entre el lenguaje y el hombre.

rada («con tu *distraído* pie/ descendiendo las gradas de mis versos»), cualidades todas ellas características de lo poético, ha informado toda su trayectoria. Ese animal desvalido y frágil no es aquí símbolo de paz y libertad, como sucede en la pintura de Picasso o en la poesía de Alberti, sino de la palabra poética capaz de fundir vida y muerte en una sola experiencia[12].

Podría sintetizarse la trayectoria poética de Blas de Otero en su voluntad de vivir en medio de la muerte, de un mundo en ruinas que revela la falta de equilibrio entre lo material y lo espiritual. Y este es el destino del poeta: apuntalar las ruinas («Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas» finaliza T.S. Eliot *La tierra baldía).* Se comprende, pues, que el hombre, arrojado a la tierra para aprender a optar, viva con la conciencia de la separación, que la frustración de su tendencia a lo absoluto acreciente su incertidumbre y que esta inquietud afecte también a su forma de expresarse. El lenguaje ha llegado a ser inseparable de la escisión y de ahí que, en el caso de Otero, sea más preciso hablar de una poesía desgarrada que desarraigada[13].

De ese desgarro brota una escritura dialéctica, contradictoria, que se esfuerza por fundir la poesía con la vida de una manera tan sencilla como musical. Porque la inserción del lenguaje coloquial en el discurso poético y el sentido del ritmo, de la musicalidad, apuntan al ser esencial de la poesía, a su comunicación con lo absoluto. Es esa sed de absoluto, de descubrimiento de la realidad, la que empuja a salir de los propios límites, a buscar activamente la revelación del otro. El Blas de Otero no falsificado representa la transformación del yo por el otro y esa voz del otro sigue llegando al lector, en su ilimitada variedad de relaciones, objetiva y univer-

[12] *En la medida en que la palabra poética se aproxima a lo absoluto («campana* azul *del cielo»), puede pasar del yo al nosotros («así cedes el paso a las muchedumbres»), alojar la totalidad, porque lo que distingue a la palabra poética es su enorme poder de encarnación de las cosas. Y todo esto se nos dice en un poema en el que escritura y lectura se unifican, problema clave de la lírica moderna, y en el que el poeta se esfuerza en situar cada una de sus experiencias vitales en la totalidad de la experiencia poética. De ahí que el poeta prefiera referirse, más que a la poesía, al poema donde tiene lugar esa experiencia. (Cfr. Antonio Núñez, «Encuentro con Blas de Otero»,* Ínsula, *n.º 259, pág. 1.)*

Para el análisis de «Lo fatal», véase E. Alarcos, «Al margen de Blas de Otero», Papeles de Son Armadans, *n.º CCLIV-V,* Opus cit., *págs. 142-146.*

[13] *El término «desarraigado», que Dámaso Alonso toma prestado de la filosofía de Zubiri para aplicarlo a la poesía de Otero en el poema «Lo eterno», que abre* Ángel fieramente humano *(«Un mundo como un árbol desgajado/ Una generación* desarraigada»), *no expresa el desgarramiento de la búsqueda, pues el desarraigo es existencial y no religioso. En este sentido, una lectura «desarraigada» es una lectura incompleta. (Vid. Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada»,* Poetas españoles contemporáneos, *Madrid, Gredos, 1952, págs. 371-380.)*

Por otro lado, es obvio que Blas de Otero ha dado ya lo mejor de sí mismo tras sus dos primeros libros.

Cuando renuncia a la búsqueda, cae en el tópico o la descripción vacía. (Cfr. V. García de la Concha, «Blas de Otero: contra el silencio de Dios», La poesía española de 1935 a 1975, *II, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 539-559.)*



sal. Dentro de una poética que evoluciona del yo al nosotros, como indican progresivamente las dedicatorias «A la inmensa mayoría», «En la inmensa mayoría» y «Con la inmensa mayoría», su nota más distintiva acaso sea la proximidad de la palabra al alma que la sustenta. En una época tan desengañada como la nuestra, esta palabra deslumbra por su fondo humano y es su concentrada humanidad su forma de trascendencia.

Desaparecidos los dioses, el poeta sigue buscando la terrible relación desde la intimidad del desgarramiento de lo sagrado, ese lugar vacío e intermedio donde se hace la palabra poética. Porque el poeta padece la desgarradura, sabe de los límites, y es esta experiencia extrema la que suscita la infinitud de la búsqueda, según expresan aquellos versos inolvidables:

> Desesperadamente busco y busco
> un algo, qué sé yo qué, misterioso.

Este es el secreto del poeta: la búsqueda de la palabra. Lo que Blas de Otero persigue con esta inquietante búsqueda es una palabra más integral, una palabra que sea espacio de la esencial constitución del otro. Y es precisamente en esa creación de un nuevo mundo humano donde radica su originalidad.

Armando López Castro



«Facundo era provinciano, bárbaro, valiente.»

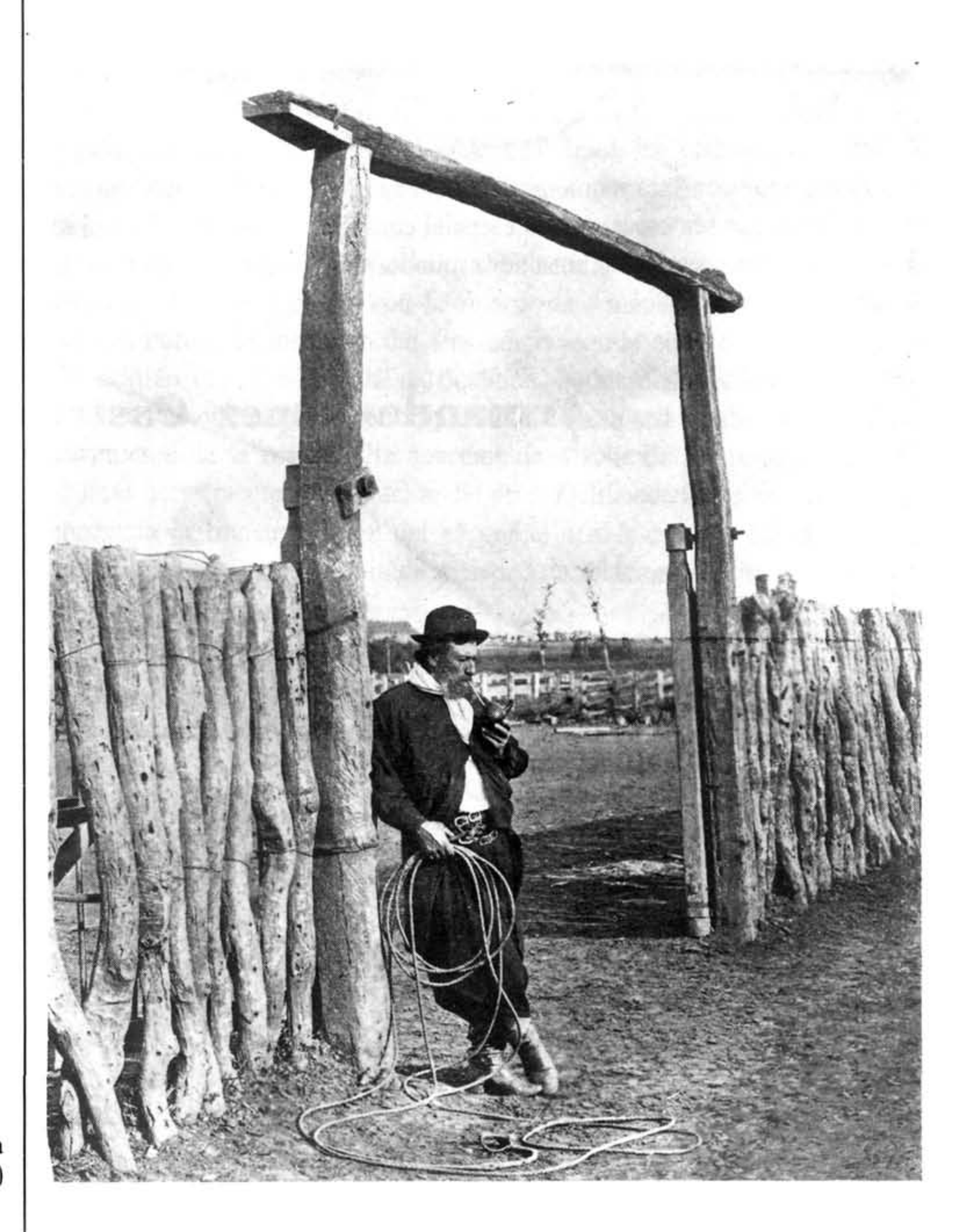


Foto de Rómulo Ayerza
(1880)



América Latina: deseo de mundo

(Una mirada desde el *Facundo* de Sarmiento)

I

Sarmiento inicia su obra con una evocación: la del propio caudillo Facundo. Es conocida la importancia del recuerdo y sobre todo de la memoria en las culturas tradicionales. El olvido se equipara a la ignorancia de lo primordial, a la regresión o a la muerte. Sarmiento no llama tan sólo una figura histórica anclada en un pasado reciente (el caudillo había sido asesinado en 1835, hacía diez años), sino principalmente una leyenda o la construcción social de un imaginario. Se ve que lo que le interesa es dicha construcción o transfiguración, su «sombra terrible» (Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1977, pág. 7), la capacidad de sobrevivencia del mito en el hombre y en la realidad argentinos, así como su encarnación en Rosas. Según Sarmiento el alma de Facundo «ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas en sistema, efecto y fin» (pág. 8). La evocación no es un acto cualquiera. Pretende traer aquello que sustenta la condición actual de la Argentina. Lo evocado por Sarmiento posee una doble y complementaria cualidad: es socialmente elaborado y fundante. No tiene, sin embargo, desde su perspectiva, un contenido paradigmático o modélico. Su representación despierta del sueño o de la confusión, deja dispuesto, pero no constituye por sí mismo un programa, ni tampoco invita a la imitación.

Mircea Eliade plantea que en las sociedades tradicionales el mito relata un acontecimiento primordial, una creación, que tiene el valor de ser modelo ejemplar, de orientar y humanizar los comportamientos o acciones de los hombres[1]. Pienso que uno de los nudos «que no ha podido cortar la espada» (*Facundo*, pág. 9) y que explica el drama de la Argentina según Sarmiento, se vincula con esta disociación entre lo socialmente elaborado, el secreto que esconden las tradiciones populares o el propio Facundo, y las exigencias y modificaciones que impone el proyecto romántico-liberal. Lo primero no sólo no tiene un contenido modélico: ha devenido «monstruo» (pág. 9) con Rosas, cambiando en falso, calculador, maquiavélico lo que en Facundo era sólo «provinciano, bárbaro, valiente» (pág. 9). Sin regulaciones arquetípicas, sin legados o mandatos culturales propios, el proyecto que compromete a Sarmiento tendrá que ser creado necesariamente *ex nihilo*. A la ausencia de orígenes ancestrales se une el exceso de capacidad deductiva, el desarraigo y la carencia de «sentido práctico» (pág. 113) que según Sarmiento mostró un alto grado la generación *unitaria*, inmediatamente anterior[2]. Éstos son algunas de las razones de la sentida debilidad del nuevo proyecto (son asesinados los héroes de *Amalia* de José Mármol y el joven unitario es devorado por el *Matadero* de Esteban Echeverría) y de su extremo voluntarismo. A aquél no se renuncia aun cuando —dice Sarmiento— «los pueblos en masa nos den la espalda» (*Facundo*, pág. 14).

Sin desmerecer lo dicho sobre Rosas, en definitiva Facundo, más que éste, expresa más profundamente «el misterio» (pág. 10), «las larvas ardientes que se revuelcan» (pág. 9), «los elementos contrarios, invencibles, que se chocan» (pág. 10), la ausencia de norte u objetivo preciso. Facundo es fuente, Rosas «su heredero, su complemento» (pág. 8). Se sabe la importancia que le concedió Sarmiento —inspirado en Herder, Humboldt— a la influencia o determinación del medio geográfico y social sobre el comportamiento de los hombres. Para comprender lo que ocurría había que buscar «en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares» (pág. 9). Facundo es hijo de la pampa así como la civilización es hija de la ciudad. Este esquematismo envuelve también al liberalismo, que es resultado de la influencia civilizadora de Europa, presentándose el conflicto como un destino que compromete más allá de la voluntad de los contendientes en una lucha colosal, solemne. «¿Somos dueños de hacer otra cosa que lo que hacemos?» (pág. 12), se pregunta Sarmiento.

Por el carácter de los elementos involucrados el nudo trasciende la realidad argentina y la época de Rosas. El ámbito es América latina y, extremando las cosas, la metafísica misma. Hemos dicho que la construcción que opera en Facundo, su transformación en mito, traduce un impase bastante radical. Para el proyecto sarmientino el impase expresa una ausencia de

[1] *Mircea Eliade:* Mito y realidad, *Guadarrama, Barcelona, 4.ª Edición 1981;* Lo sagrado y lo profano, *Guadarrama, Barcelona, 4.ª Edición 1981.*

[2] *Arturo Andrés Roig ha examinado el cuestionamiento que la generación rioplatense de 1837 hizo a la generación de la Independencia («La Ilustración y la Primera Independencia», en* Cuadernos Americanos, *México, mayo-junio 1983). Parte de la argumentación romántica contra la ilustración americana se mantiene en la crítica que Sarmiento hace a los unitarios. Su pensamiento es tributario de la reacción de los románticos europeos contra el siglo XVIII y la Revolución Francesa.*

fundamento en el plano del imaginario social. Es en este plano donde se sitúa «el secreto» (pág. 7) según el propio Sarmiento. Todo esto le exige superar la debilidad profunda y constitutiva de su proyecto: su irrealidad o desarraigo o, lo que es lo mismo, su carácter profano, no consagrado. Hay en Sarmiento una tendencia perseverante, compulsiva, por quebrantar la opacidad natural de sus ideas, su extrañeza, para cargar a éstas de un simbolismo movilizador. No deja de tener importancia en esta dirección el hecho de que su texto se abra con un signo de exclamación. Pienso que Sarmiento logra su propósito, resignificando y universalizando su ideario. Nuestro autor constata con satisfacción que su «pobre librejo» (pág. 19) ha tenido la fortuna de encontrar lectores apasionados en la propia Argentina de Rosas «hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe» (pág. 19). Sarmiento no comete el error de oponer a la capacidad de mitologización del pueblo unos conceptos fríos, por racionales que parezcan. El peso simbólico que hace caer sobre su ideario va más allá de un simple recurso retórico. Con este peso intenta remediar lo que no tiene y recomponer así los lazos o condiciones desde los cuales un nuevo imaginario es posible. La falta de fundamento en las tradiciones o elaboraciones propias lo sustituye dando a dicho ideario una plusvalía de energía, amén de las razones explícitamente declaradas (inmigración europea, educación, prensa libre, etc.). Esta sobrecarga expresó una resistencia reconocida por el propio Rosas: «el libro del loco Sarmiento es de lo mejor que se ha escrito contra mí: así es cómo se ataca, señor; así es cómo se ataca»[3]. Su significado es, no obstante, todavía más profundo que esa resistencia, atestiguando una apetencia ontológica, de participación en el ser.

Sarmiento encara así la enorme empresa de crear un mundo. La recurrencia a Europa, el empleo de categorías fuertemente ideológicas o la aplicación del modelo de la conquista del Oeste (cita expresamente a Fenimore Cooper)[4], no debe confundir respecto de lo que puede ser su propósito esencial. Planteadas así las cosas, el conflicto se hace más dramático todavía. Más que a la imposición de un mundo sobre otro —cuestión que admite grados de imposición o dominio, mestizajes, etc.— su deseo de mundo expresa una arremetida total, totalizadora, desbordante. Sarmiento no es sólo un rebelde. Echa sobre sí la tarea de armar un rompecabezas cuyas piezas no calzan o no están en la realidad del imaginario social. Mientras todo empuja en sentido contrario, su texto alcanza a ratos un tono delirante, como si adelantara el génesis, la creación del mundo. Tanto el nudo que se propone desatar, como su ambición más profunda, hacen patente —más allá de sus especificades o detalles— una de las constantes o *aporías* más perturbadoras de la historia política e ideológica latinoamericana, y que

[3] *Adolfo Saldías:* Historia de la Confederación Argentina, *Ed. Universitaria de B. Aires, Buenos Aires, 2.ª edición, 1973. Citado en* Facundo, *B. Ayacucho, Venezuela, 1977, pág. 19, nota 21.*

[4] *James Donald Fogelquist: «Cooper y Sarmiento: el tema de la civilización y la barbarie»,* Cuadernos Americanos, *México, enero-febrero 1981.*



el propio argentino contribuye a estatuir. Discrepo con Sarmiento cuando se define a sí mismo como «un ente raro»[5]. El deseo del mundo o la necesidad de volverlo a construir, así como la discusión sobre sus bases, principios o métodos, cruza parte importante de nuestra historia ideológica. Es uno de los motivos conductores del ensayo latinoamericano. La aspiración a darnos una forma cultural y social, desde la cual reconocernos o revalidar una identidad común, ha sido un factor de agitación, movilización y lucha activa entre nosotros. En la propia Argentina el problema planteado por Sarmiento, y lo que deja pendiente (el pueblo y sus tradiciones), será recogido por autores diversos, tales como Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Alberto Caturelli o Rodolfo Kusch.

II

El deseo de mundo cala hondo en Sarmiento. Su propuesta se ubica en un plano elemental y fundacional. Si bien su pensamiento configura tradición en América latina, no es por cierto el primero en advertir lo que se juega en este continente. Antes que él, Simón Bolívar supo calibrar la importancia de sentar bases o de tener un orden capaz de expresar a este «pequeño género humano»[6].

Sarmiento carga las tintas, radicalizando todo aquello que amenaza su mundo. Pienso que no son propiamente dos mundos distintos y opuestos los que se exponen en su texto, uno más poético y bárbaro, y otro más racional y civilizado, cuestión que al límite abriría una esperanza de síntesis o pacto. Se asiste más bien al esfuerzo ingente, primario, de trascender lo fáctico, lo natural, e incluso la nada misma. Lo que se compromete es la posibilidad de tener una sociedad o, más básico todavía, una forma. En sus *Recuerdos de Provincia* dice: «en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose en su nada»[7]. Esta aspiración encierra, en su origen, la violencia propia de todo acto fundacional[8]. Para nacer había que liberar a América de todo aquello (indios, gauchos, caudillos, extensión, soledad, despoblado) que naturalmente lo impedía. La otredad de la aspiración queda definida como una no realidad. Así se fundamenta metafísicamente el genocidio indígena.

El proyecto sarmientino no es uno más, al lado de otros posibles. Utilizando la expresión de Eliade, constituye más bien una «experiencia primordial». Es la transformación del caos en cosmos. Dicha transformación requiere de un corte o ruptura, que establezca una diferenciación entre lo significativo y lo que no tiene significación, entre el ser y la nada, entre

[5] *Cronología de Nora Dottori y Silvia Zanetti, en* Facundo, op. cit., *pág. 356.*
[6] *Simón Bolívar: «Contestación de un americano meridional a un caballero de esta isla», «Discurso de Angostura», en* Escritos políticos, *Alianza Editorial, Madrid, 3.ª edición 1975.*
[7] *D. F. Sarmiento:* Recuerdos de Provincia, *Editorial Sopena, Argentina, Buenos Aires, 9.ª edición, pág. 103.*
[8] *René Girard:* La violence et le sacré, *Grasset, París, 1985.*



«la civilización y la barbarie» en lenguaje sarmientino. Trasladada a este espacio, la posibilidad de tener una *res pública* (*Facundo*, pág. 31) o una «forma *civil*» (pág. 68) enfrenta su propia necesidad de mantención en el ser, teniendo que exorcizar la amenaza permanente de nihilización o de *barbarización* (págs. 70, 71, 74) que pende sobre lo que es. Frente a la única alternativa posible: la cosmización, se alzan o están al acecho los demonios, las larvas, la anticultura. Facundo es un «genio bárbaro» (pág. 96), que no conoce «el sentido de las palabras» (pág. 247), con quien «las formas se degradan» (pág. 96). La batalla se da contra «una fuerza extraña a la civilización» (pág. 96), contra los «ojos negros, llenos de fuego» (pág. 81) del caudillo, contra todo aquello instintivo o brutal que subyugando o dominando trastoca la construcción de la ciudad necesaria.

La operación es tan violenta como radical. Pocas veces se siente más a América que con Sarmiento. El miedo es carne viva. También la fascinación frente a lo temido o rechazado. Dice: «La muerte, el espanto, el infierno, se presentan en el pabellón y la proclama del general de los Llanos» (pág. 121). Desde este miedo a lo más elemental, Sarmiento levanta la única estrategia de sobrevivencia o de salvación que le parece legítima. Se crean así las condiciones para crear o signar lo dado. «Día vendrá —anuncia— que el nombre de Rosas sea un medio de hacer callar al niño que llora, de hacer temblar al viajero en la oscuridad de la noche» (pág. 237). El miedo encarnado, racionalizado, le permite superar o mitigar lo abismal intuido, más allá de Facundo o Rosas, en la propia poesía (pág. 40). Es también el miedo, o la necesidad de cubrirlo, el que reduce el pueblo a folklore. El método de articular el discurso desde el temor original, o desde la inseguridad, liga a Sarmiento con un dispositivo que ha operado en América latina a partir de condiciones similares. Se puede sostener que la ausencia de mundo, su precariedad o rotura, la desorientación que causa la inexistencia de dioses compartidos o legitimados, así como la vergüenza que motiva la desnudez o el vivir de prestado, constituyen fuentes de inspiración y desasosiego importantes en América latina. Quizá no sea atrevido afirmar que se está aquí delante de un auténtico criterio epistemológico, que permite discernir cuándo un quehacer es o no enajenado.

Nuestro autor deja así planteado el problema de fondo. En una carta a José Victorino Lastarria dice: «es mi ánimo acercarme a un orden más elevado. ¿Lo conseguiré? La situación es difícil. Toda base falta»[9]. Facundo y Sarmiento ¿no son parte del «enigma» (*Facundo*, pág. 68) que él mismo se encarga de atender o resolver?[10]. La intensidad de la arremetida conduce al desvarío. La urgencia de contar con un orden, de tenerlo a como dé lugar, explica el confesado «delito de leso *americanismo*» (*Facundo*, pág. 229), su apelación desesperada a Inglaterra y Francia. Este deseo de mun-

[9] *Carta de Sarmiento, 6 de diciembre de 1868, en* Correspondencia entre Sarmiento y Lastarria, 1844-1888, *anotada por María Luisa del Pino de Carbone, Buenos Aires, 1954, pág. 62.*

[10] *Santiago Montserrat: «Sarmiento y nosotros», en* Realidad, *Vol. III, n.º 8, Buenos Aires, 1948, pág. 184.*

do, tan desbordante en Sarmiento, es hasta el día de hoy deseo no realizado. La evocación es el método que se propone. También la búsqueda de «observadores competentes» (pág. 10) capaces de penetrar en una realidad singular o de leer adecuadamente a Bolívar (págs. 16-17). América latina queda así abierta a interpretaciones o evocaciones nunca acabadas, múltiples, y que habrá que hacer o rehacer una y otra vez.

Carlos Ossandón





José Joaquín de Mora, poeta y erudito romántico

Pocas personalidades hubo en España en la transición del neoclasicismo al romanticismo tan vigorosas y plurales como el gaditano José Joaquín de Mora. Periodista, comediógrafo, poeta, divulgador científico, lingüista, jurista, crítico literario y filósofo son facetas que se aúnan en su prodigiosa fecundidad y versatilidad. Mora es un verdadero lujo de intelectual enciclopédico y brillante. La dificultad de encontrar el voluminoso material que dejó disperso por diferentes países —la bibliografía que ofrece Luis Monguió en su *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos* consta de ciento cinco entradas— motiva el que pocos estudiosos aborden su figura. De ahí que sea tan importante la reedición de cualquiera de sus obras, como ahora hace la editorial Visor con su *Colección de sinónimos de la lengua castellana*, cuya edición príncipe es de 1855, y que fue su último libro.

Nacido el 10 de enero de 1783, estudia leyes en Granada, siguiendo la profesión paterna. Según nos informa Antonio Alcalá Galiano, en esta época de estudiante funda con otros compañeros una escuela de poesía en la capital granadina.

En la universidad de Granada regenta la cátedra de lógica, una de las materias que más le interesaron, y de la que preparó un texto para aprendizaje académico (ediciones en 1832, 1840, 1845, 1846 y 1853).

Prisionero de guerra en la de la Independencia en 1809, es enviado a Francia, donde contrae matrimonio y permanece hasta 1814. Regresa a Madrid, ejerce la abogacía y funda otra academia de literatura junto con Antonio Gil y Zárate. Pocos meses después estalla la celebérrima contienda Böhl de Faber/Mora sobre el teatro de Calderón y las teorías estéticas de Schlegel, que muchos historiadores de la literatura han señalado como punto de partida del romanticismo español. Como sobre esta cuestión se han es-

crito ríos de tinta, es innecesario añadir algo más. Con el tiempo, Böhl de Faber hija, es decir Fernán Caballero, tendría en Mora y Hartzenbusch sus principales valedores literarios.

De su primera época, el mayor logro como periodista y literato fue la creación y dirección de la *Crónica Científica y Literaria* (1817-20), a la que seguiría en una segunda etapa *El Constitucional,* en el que compartió la redacción con Félix Mejía y Manuel Eduardo Gorostiza, ya dentro del trienio liberal. Sobre esta labor periodística y la colaboración con Gorostiza, Manuel Ortuño publicó un excelente trabajo en el número 460 de *Cuadernos Hispanoamericanos.*

En ese trienio traduce dos obras polémicas: *Consejos que dirige a las Cortes y al pueblo español Jeremías Bentham* (1820) y *Ensayo sobre las preocupaciones* (1823), del barón de Holbach, tildado este último de ateo y materialista.

En el prólogo a Bentham, Mora declara su intención regeneracionista: «Cuando España proclamó su independencia y restableció su código político no hubo un liberal ilustrado en Europa que no mirase este suceso como predecesor y anuncio de la regeneración de las naciones civilizadas.

Tan interesante perspectiva no podía ocultarse a la vista penetrante y segura del célebre Jeremías Bentham; de este defensor infatigable de la causa de la libertad, de este escritor fecundo e ingenioso, a quien debe la legislación tan nuevas y beneméritas teorías.»

La ilusión con la que Mora propagó el pensamiento de Bentham le sería agradecida por el inglés en sus *Ensayos sobre la situación política de España.*

Como ha hecho Mora una apasionada defensa del liberalismo, miembro de las sociedades Café de Malta y Fontana de Oro (Cf. Alberto Gil Novales: *Las sociedades patrióticas, 1820-1823),* con la vuelta del absolutismo fernandino tiene que emigrar a Londres como tantos otros compatriotas. Trabaja para el editor Rodolfo Ackermann; es la época más fecunda como publicista ya que se dedica exclusivamente a escribir.

En poesía, saca un libro menos considerado de lo que merece: *Meditaciones poéticas* (1826), conjunto de doce poemas de carácter ascético: «La eternidad y el espacio», «El sepulcro», «La muerte del impío», «La muerte del justo», «El valle de la muerte», «La resurrección», «El juicio»... son piezas muy considerables, y más en unos años en los que la poesía religiosa no atraviesa esplendor.

La parte principal del libro, sin embargo, la constituyen doce láminas de Guillermo Black, grabadas por Luis Schiavonetti. En este caso, se supone que son los textos los que ilustran a las láminas. En el prólogo explica el poeta: «El autor de los versos no ha hecho más que indicar los giros y el estilo que emplearon en la poesía sagrada los hombres eminentes que la cultivaron en España en el siglo XVI, aunque ha dado más latitud a



la parte filosófica que a la mística, pues ésta le parece demasiado severa y sublime para entrar en el círculo de ideas que forman el dominio de la literatura».

En la espiritualidad presente en estas *Meditaciones poéticas* ha querido ver el historiador bautista Gabino Fernández Campos un carácter protestante, a lo que se añade como circunstancia complementaria la gran amistad y mutua colaboración e influencia de Mora y Blanco White. De todas maneras, su filiación evangélica no deja de ser una conjetura. En su *Discurso* de recepción en la Real Academia Española (1848) hace un encendido elogio de su predecesor, Jaime Balmes, exponente máximo de la lucha contra el protestantismo. Entre otras cosas, pronuncia en la Academia: «Balmes no fue solamente filósofo, fue eminente controversista, y las dos armas necesarias en este campo de batalla, la lógica y la erudición, obtuvieron en sus manos una ilustre victoria contra las pretensiones del protestantismo».

Para Ackermann redacta Mora los almanaques *No me olvides* entre los años 1824 y 1827, producciones que han sido extensamente estudiadas por Vicente Lloréns en su libro *Liberales y románticos.* Para el mismo editor escribe los catecismos (fórmula bastante utilizada entonces) de gramática latina, gramática castellana, geografía y economía política, y dirige el periódico trimestral *Correo Literario y Político de Londres.*

Entre las traducciones para Rodolfo Ackermann destacan *Ivanhoe* y *El talismán,* ambas en 1825, por ser las primeras versiones completas en español de obras de Walter Scott, modelo preferido por los novelistas románticos españoles que cultivaron el género histórico desde *Los bandos de Castilla,* de Ramón López Soler.

Estando en Londres proclama la legitimidad de la independencia de las repúblicas americanas. Por otra parte, casi toda la producción de Ackermann en español cruza el Altántico en busca del mercado americano. El nombre de Mora, pues, es conocido y apreciado. No es raro, por consiguiente, que el primer mandatario argentino Bernardino Rivadavia le pida que sea consejero suyo, encargándole, de paso, la fundación y dirección de un periódico, naturalmente oficialista, surgiendo así bajo la batuta de Mora la *Crónica Política y Literaria de Buenos Aires.*

Según vayan cayendo los regímenes sudamericanos, irá Mora pasando de un país a otro, colaborando con los presidentes Francisco Antonio Pinto (Chile) y Andrés Santa Cruz (Bolivia). Entre la estancia de Chile y Bolivia trabaja varios años en Perú. En total, reside en América desde 1827 a 1838, año en que regresa a Londres como cónsul general de la Confederación Perú-Bolivia. Estos doce años americanos han sido minuciosamente estudiados en los libros de Miguel Luis Amunátegui (especialmente los de Chile) y Luis Monguió (especialmente los de Perú).

Además de sus cargos oficiales, en Hispanoamérica ejerce de pedagogo, fundando colegios, de abogado y de periodista. Tal vez la labor más sobresaliente sea la redacción de la Constitución chilena de 1828. Y como literato, conviene destacar la primera versión de sus *Poesías,* aparecida en su Cádiz natal el año 1836.

La mayor preocupación que tuvo en las antiguas colonias fue elevar el nivel cultural, haciéndoles ver la necesidad de una revolución social, después de haber conseguido la emancipación, de subir el nivel de vida, de luchar contra la corrupción oficial y la excesiva burocracia de las instituciones: «Se ha creído —escribía en la *Crónica Política y Literaria de Buenos Aires*— que con establecer la representación nacional, con afianzar la seguridad de las personas y de los bienes, y con dar una latitud ilimitada a la libertad de la tribuna y de la imprenta, se había conseguido la reforma total del cuerpo político, sin echar de ver que, mientras la existencia pública se colocaba en tan eminente altura, la existencia privada se conservaba en la antigua dependencia».

De vez en cuando, algún artículo le servía también para vapuleai a la España fernandina en términos parecidos a los de Blanco White. En *El Mercurio Chileno* aseguraba: «Las musas han abandonado la triste península española en compañía del saber, de la libertad y de la virtud. España, dominada por un tirano, embrutecida por la intolerancia y por el fanatismo y devorada por facciones implacables, ahuyenta de su seno a todo el que no puede ponerse al nivel de la barbarie que domina en sus fértiles regiones».

De 1838 a 1843 transcurre el segundo período londinense de Mora. En él publica la que se considera su mejor obra poética, *Leyendas españolas,* aparecida el año 1840. «Mi objeto al escribir estos poemas —dice al principio del prólogo— ha sido aplicar la versificación española a un género de narración que diste tanto de la humilde trivialidad del romance, como del altisonante entonamiento de la epopeya».

Defiende el uso del verso en consonante frente a la asonancia del romance; la métrica que usa con preferencia es el endecasílabo, aunque hay alguna excepción notable como la preciosa leyenda *El boticario de Zamora,* escrita en octosílabos.

También quiere conciliar las estéticas neoclásica y romántica; o más que conciliar, declarar su convicción de que toda literatura bien escrita es buena, perogrullada que no todos comprenden. Así dice Mora a sus lectores: «Quizás habría procedido con más acierto, y sin duda con más arreglo al gusto dominante, si (...) hubiese limitado el ejemplo de algunos poetas recientes que han consagrado sus prólogos al examen de la gran cuestión pendiente en la actualidad entre clásicos y románticos. Tengo una razón muy poderosa para abstenerme de tomar parte en esta disputa, y es que

no la entiendo. Tan incomprensible es a mis ojos el clásico que desdeña, desprecia o ridiculiza los nuevos elementos artísticos que ha introducido en la literatura de los pueblos meridionales el mayor conocimiento que han adquirido de la alemana y de la inglesa, como el romántico que trata tan irrespetuosa y hostilmente a los modelos de perfección que abundan en las filas contrarias».

Y más adelante, declara que «malas o buenas, estas *Leyendas* han sido escritas con independencia de todo espíritu de escuela y de facción».

Juan Valera, comentando el libro de Boris Tannenberg sobre poesía española, afirma que estas *Leyendas* introducen en España el romanticismo inglés en la poesía narrativa.

Puesto que hoy siguen apreciando las leyendas del romanticismo (Rivas, Espronceda, Zorrilla...), sería deseable la reedición de este conjunto de veinte primorosas piezas. Desde luego, no desmerecen de las de otros autores.

A poco de su regreso a Cádiz se hace cargo de la dirección del colegio de San Felipe Neri, uno de los más prestigiosos centros de enseñanza de España, que también dirigieron Alberto Lista y Antonio Alcalá Galiano. Por sus aulas acababa de pasar un alumno llamado Ángel María Dacarrete, que muy pronto iba a mostrar su gran talento de escritor.

Por esos mismos meses publica *De la libertad del comercio,* que, teniendo en cuenta la fecha (1843), es casi una novedad en España. De paso, demuestra Mora que puede escribir de los temas más diversos y generalmente con una sólida base de conocimientos.

Amigo y admirador de Lista, recopila una serie de artículos que el maestro había publicado en la prensa de Cádiz; escribe el prólogo y consigue que unos editores sevillanos se interesen por la obra. En esas páginas previas de *Ensayos literarios y críticos* (1844) Mora persiste en su visión pesimista de la literatura española: «Las letras humanas han llegado a tal abatimiento en nuestro malaventurado país; tan estragado se halla el gusto público; tan erróneas son las ideas que dominan en materia de mérito literario, y en tanta degeneración ha venido a parar el arte de escribir en prosa y en verso, que no es dable calcular adónde nos llevará esta decadencia».

No obstante su corta duración, una de las publicaciones más interesantes de aquel momento es la *Revista Hispanoamericana,* dirigida por Pedro Madrazo y José Joaquín de Mora. Consta de sólo seis números, de 64 páginas cada uno, que salen del 1 de julio al 15 de setiembre de 1848.

Para la historia de la literatura española hay un trabajo importantísimo del marqués de Pidal, en el que descubre la autoría del *Diálogo de la lengua,* publicado anónimamente por Gregorio Mayáns hacía más de un siglo (1737). Gracias al esfuerzo de Pedro José Pidal se descubrió que fue Juan

de Valdés quien compuso la obra. En 1860 Luis de Usoz sacaría, ya con nombre de autor, otra edición del libro.

Publican poemas Alberto Lista, Ángel María Dacarrete (uno de sus primeros escritos), Pedro Madrazo, Eugenio de Ochoa, Heriberto García de Quevedo (que, a pesar del título de la revista, es el único hispanoamericano) y el propio Mora. Entre las traducciones en verso, el conde de Cheste (que cimentó su prestigio traduciendo a Dante y a Tasso) ofrece dos cantos de la *Jerusalén libertada,* y José Amador de los Ríos el salmo XVIII de las Escrituras.

José María Quadrado, además de trabajos de tema religioso, evoca las figuras de los recién fallecidos Jaime Balmes y Pablo Piferrer. Y Mora, aparte de poemas, escribe sobre filosofía. La presencia extranjera está representada por la novela corta de Pushkin *El turbión de nieve.* Y más textos, que no es el caso comentar todo el índice. Una revista de gran altura.

La vacante que en la Real Academia Española produce la desaparición de Balmes la cubre Mora. El discurso de recepción leído en diciembre de 1848 versa sobre el neologismo, contra el que arremete con toda la fuerza de su pluma, argumentando que el idioma español tiene «un caudal suficiente para satisfacer cuantas exigencias han traído consigo los adelantos del saber en todas sus ramificaciones». Por parte de la Academia, le contestó Antonio Gil y Zárate.

Decisiva fue la intervención de Mora en el nacimiento literario de Fernán Caballero, según se aprecia en las cartas que Theodor Heinermann publicó de Cecilia Böhl de Faber a Juan Eugenio Hartzenbusch. Mora consiguió que *La gaviota* entrara en el folletín de *El Heraldo* (1848. 1.ª edición separada en 1856), e incluso la tradujo al español, pues Fernán Caballero la había escrito en francés.

En 1853 sale la última edición de las *Poesías* de Mora y dos años después el libro que cierra la laboriosa trayectoria del sabio gaditano, la *Colección de sinónimos de la lengua castellana,* impresa bajo los auspicios de la Real Academia Española, y prologada con su habitual acierto por Hartzenbusch. Digno remate de una larga vida dedicada a casi todos los ramos del conocimiento.

Pasa otra temporada en Londres como cónsul español y vierte su magisterio en diversos periódicos hasta su muerte, el 3 de octubre de 1864.

Eugenio Cobo



Guillermo Sucre en la vastedad

Poeta y crítico, la presencia elocuente de Guillermo Sucre, iniciada en nuestra turbia quinta década, afianza su valía en ambos campos desde los años sesenta; y adquiere centralidad en la cultura literaria hispanoamericana (pero sólo en reconocimiento de su obra crítica) a partir de la publicación, en 1975, de *La máscara, la transparencia.* Su experiencia de autor o, más bien, la experiencia de los medios literarios venezolanos en la estimación de su obra, se efectúa como un caso álgido de la vigencia de una pauta que pareciera consustancial de nuestra inteligencia cultural y consiste en la aplicación, a un mismo sujeto, de dos leyes a la vez eficaces y contradictorias.

En efecto, es una recia tradición moderna, también hispanoamericana, y patente en Venezuela, la coincidencia en un mismo escritor del poeta y el crítico; pero igualmente lo es (¿sobre todo entre nosotros?) la reticencia de las minorías influyentes en reconocer la obra de alguien como valiosa en más de un campo del trabajo creador al mismo tiempo. La imposición de esta especie de disociación maléfica a la obra de Guillermo Sucre, sumada, por supuesto, a la consabida marginalidad de la poesía, ha hecho de su presencia una presencia, como tantas otras, públicamente mutilada; forzada por la impermeabilidad ambiente a contenerse en la figura de un crítico de alto valor reconocido (aunque no tanto como en otros países) que es a la vez un poeta de presencia inexistente o soterrada, o marginada. Este crítico del mayor prestigio, que es y ha sido un poeta subestimado y que desde hace una década no publica textos ensayísticos del alcance de los que forman *La máscara, la transparencia* (el libro más abarcante y penetrante que se conoce sobre la poesía hispanoamericana del siglo), vio editar en México, hacia finales de 1988 y dentro de las ediciones Vuelta de la revista homónima, el libro de poemas *La vastedad.*

Pero el efecto acumulado de esta pauta doble no es lo único que explica semejante escisión valorativa frente a la obra de este autor. También ha dado su aporte el dictamen de una crítica poseída (tal como fue característico de las tendencias dominantes en el plano de la autopromoción, a lo largo de los años sesenta) de una certidumbre y autosuficiencia derivada de su ideología estética efectista, antirreflexiva y mimética, que desde un principio condujo a una obvia extroversión presuntamente subvertidora de la relación entre emoción, realidad y lenguaje; y que juzgó los dos primeros libros de Sucre con los recursos de un juego concentrado en señalarle la fuerte influencia de Saint-John Perse en el primero; cobrarle sin contemplación algunas frases obviamente indefendibles, en desquite abierto frente a los juicios rigurosos del crítico sobre las obras de los demás; y extender alevosamente esta atmósfera de fracaso e invalidez a todo el libro *La mirada* (1970), pasando sin rubor por encima de la ostensible diferencia de sentido y logro poético que lo singulariza en sus tres cuartas partes.

Sí, es evidente: el primer libro (*Mientras suceden los días*, 1961), formado por poemas escritos fuera de Venezuela entre 1955 y 1957, no bastaría para demostrar la presencia de una personalidad poética ya suficientemente definida. Las vacilaciones y caídas del ritmo interno, en su primera parte, amenazan el curso de la dicción poemática: las otras dos partes exhiben una impregnación de las inflexiones de sentido y reiteraciones estilísticas de Saint-John Perse, en manera y grado pasmosamente literal; pero, entretejida con esta mimetización retórica y tonal, transcurre la manifiesta opción de una subjetividad poética por dos rasgos de poética lo suficientemente resaltantes como para que no sea legítimo eludirlas: en primer lugar, la desnaturalización y consecuente reorientación del trato con la lengua («y las palabras: oh, redes vacías») por obra de una vinculación con ella que la postula al margen de toda creencia doctrinal en la pre-existencia ideológica, o visceral, de lo poético; y luego, la superación de los límites inherentes a la relación de exterioridad e instrumentalidad con lo real, ambos pasos marcados ya en el primer poema del libro: «Y nuevamente/ soy el movimiento de los días,/ el movimiento de los árboles,/ el movimiento de las hojas de otoño/ recién extinguido.» El caso es que, además, estas opciones hacen converger su fuerza individualizadora de la visión y el habla del poema en todo el curso de las dos últimas partes; y que esta individualización no desaparece en la marea saintjohnpersiana que la moviliza.

Con todo, las implicaciones de esta impostura juiciosa donde más se notan es en la estimación del segundo libro (*La mirada*, 1970) que ella misma prohijó. Aquí también, de hecho, sin ningún prejuicio se llega a sentir la sombra del encantamiento por la poesía del francés; pero notablemente suavizada, asimilada como material de un diálogo tácito con la voz propia y estímulo



al habla de esta voz; y, sobre todo, circunscrita a sólo una, la primera («En la profundidad del verano») de las cuatro secciones del volumen. En cuanto al resto, que hace la más amplia porción de la propuesta textual, es innegable la solución del problema de la drástica influencia referida, tanto como la evidencia de un cambio profundo en la efectuación del poema, que instaura en la poesía venezolana no sólo una nueva personalidad tan rica como las mejores que hasta el momento la caracterizan, sino, además, una voz claramente diferenciada por rasgos cuya acentuación ha singularizado desde entonces a la obra poética de Guillermo Sucre.

En esta acentuación, que es a un tiempo ahondamiento y despliegue, sin dejar de ser también diversificación, toman cuerpo, desde la poética tanto como la escritura que los sostiene, sometiéndolos a constante verificación, los poemas que hacen los dos libros anteriores a *La vastedad (En el verano cada palabra respira en el verano,* 1976 y *Serpiente breve,* 1977). El primero consolida esa dicción poemática que hasta el presente, hasta *La vastedad,* ha pasado a individualizar la conciencia poética de Sucre: me refiero a ese transcurso del poema sin cierres terminales, que sostiene para la experiencia de lectura la presencia envolvente del aire respirable y el *sumun* imaginario de la respiración, en igual medida orgánica e inteligente. En el otro libro, a la brevedad del conjunto se aúna la brevedad de la mayoría de los poemas; y en ambas concisiones se hace recaer la invocación del habla en una especie de odisea discreta que suscita el encuentro del haikú y el caligrama: esos orígenes de la contemporaneidad poética en nuestra lengua que dejara pendiente, casi sin otro futuro que no fuese el de su estricta superación, la primera eclosión vanguardista.

Aunque es a la obra futura de Sucre que corresponde decidirlo, cabe suponer que *La vastedad* cierra un ciclo, consolidando el carácter de la necesidad subjetiva de esta obra; y dejando entrever, o presentir, tanto sus escogidos límites cardinales como aquellos impulsos en los que, dentro del espacio ofrecido a la gestación poética del sentido, se vislumbran estremecimientos propicios a una nueva disposición. Así, el período biográfico de las seis secciones que lo integran (1977-1983) continúa los anteriores sin interrupciones; la ocupación de la página por el poema asume la materialidad de varios diagramas: el predominante en el libro inmediato anterior y el del poema en prosa, el del poema de líneas entrecortadas e intercaladas en una especie de estratigrafía abierta, así como el poema breve. Y por último, la oscilación y el cruce de los extremos que orientan el habla del poema hacia la interpelación de la palabra en sí misma y la irradiación de la palabra hacia lo que no es ella misma: ya se trate de la voz que la profiere o de lo que la deslumbra en primer término.

En este espacio creado de perplejidad y contacto, la voz y la palabra poéticas de Guillermo Sucre ejecutan su historia sin épocas: sólo con fuerzas motrices que podrían denominarse máscara, transparencia, vastedad.

Alfredo Chacón





Cristóbal Serra, un vagabundo de la quimera

Fue Octavio Paz[1] el primero en sugerir al lector la figura del ermitaño como la clave a través de la cual se puede descubrir el pensamiento y la obra de Cristóbal Serra. Y, como ocurre siempre, la mirada perspicaz del poeta mexicano acierta, ya que la literatura y la andanza vital de nuestro escritor están impregnadas del misterio de la soledad contemplativa y a la vez interrogante, propia de todo lo eremítico. Este atisbo del Paz crítico nos lleva a recordar que el ermitaño no es sólo una metáfora sino que además es un signo arquetípico del inconsciente colectivo; de ahí que lo encontremos fijado en ese laberinto maravilloso que es el Tarot, concretamente, bajo la carta novena[2]. Afirma Jung que dicho arcano representa:

...el sentido oculto preexistente en el caos de la vida[3].

Es por eso que el ermitaño se guía a través de la oscuridad con una linterna, como en el pasado hiciera Diógenes. Su caminar es lento pero firme, ya que se apoya siempre en un bastón, cayado que hermana la tierra y el cielo. La luz de la linterna para este ermitaño mallorquín no es otra que la de la imaginación, instrumento liberador o prometeico que le permite descubrir y atesorar un saber que el hombre utilitarista y amante de la acción que impera en nuestro siglo desconoce o, lo que es peor, desprecia. El ermitaño como símbolo encierra, además, otras imágenes que revelan el devenir de la escritura de Cristóbal Serra. Lo hallamos emparentado con el sabio, que, en este caso y sin duda alguna, se nos presenta a través de los ojos risueños e infantiles del filósofo taoísta[4], al mismo tiempo que nos encontramos ante Merlín, el Mago, aquel que posee el secreto de la palabra y el poder sobre las leyes de la naturaleza. Por esta razón, no nos extrañe que a nuestro autor sólo le interesen las rutas mágicas del conocimiento y, por último, estaría relacionado con otra de las máscaras funda-

[1] *Paz, Octavio:* Puertas al campo, *Seix-Barral, Barcelona, 1966, p. 140.*

[2] *Conviene subrayar el valor mágico de este número que nos habla de la gestación y, por tanto, de la vida.*

[3] *Nichols, Sallie:* Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico, *Kairós, Barcelona, 1989, p. 233.*

[4] *Después de la influencia que ejerce* El Apocalipsis *en su obra, será la filosofía taoísta la otra gran fuente de la que bebe su pensamiento. Laotsé, como él mismo nos explica, es una pasión de juventud que culminará con la primera y mejor traducción al castellano del* Tao Teh King *(Palma de Mallorca, 1952):*

«El fervor de Laotsé lo siento desde mi juventud. No ha sido flor de un día. Buena prueba es que ahora, después de un silencio instructivo de años, quiero dejar constancia de nuevo de mi fervor renovado.» (La Soledad Esencial, *Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, Barcelona, 1987, pp. 68-69.)*

mentales de este anciano peregrino del Tarot que sería la de Cronos, el señor del Tiempo. Esta última realidad, el Tiempo, es el eje que cruza toda su obra en la que se puede vislumbrar el paso de las edades como el tejido fantástico pero a la vez perfecto de una telaraña: arquitectura invisible que al concluirse revelará el significado de las huellas y de los signos que todos los seres dejan tras de sí. Se comprende, de esta forma, la relevancia que otorga el autor a la voz del profeta, ya que es tan sólo el hombre visionario quien puede aportarnos luz sobre las tinieblas del tiempo.

Sin embargo, el destino del ermitaño es contradictorio pues la profundidad de su palabra y su actitud vital es considerada por la mayoría de los mortales como excéntrica, al ser contemplado como un viajero perdido y estigmatizado por el signo de la locura, dada su negación del comportamiento gregario. De ahí que no nos sorprenda que su arcano complementario, el otro rostro del ermitaño, sea el del loco. Arquetipo no menos importante y esclarecedor de la narrativa de Cristóbal Serra para quien la locura es un bálsamo frente a la razón letal. Este enamorado y estudioso de William Blake, creemos que hace realidad sus palabras:

> Si el loco persistiese en su locura, iría al encuentro de la sabiduría[5].

Para Serra la sonrisa, el desafío de lo irracional y la sabiduría del loco son las únicas armas válidas para escapar del orden establecido y del adocenamiento de unas estructuras sociales que han camuflado durante siglos sus injusticias y su vacío bajo los supuestos argumentos morales de la sensatez, el sentido común y lo pragmático. El precio de nuestra cordura lo pagaríamos con la expulsión definitiva de los paraísos de la emoción, de la libertad y del juego, paraísos que viven armónicamente en la infancia[6] y de los cuales se nos separa, con una brutal rapidez. Cristóbal Serra sigue los consejos de Erasmo[7], Swift, Cervantes, Quevedo, Carroll y otros muchos hechiceros de la imaginación, y se hace loco, niño o caballero andante que, en realidad, viene a ser lo mismo, para ser libre y poder viajar de forma invisible a través de los hombres y sobre todas aquellas regiones de la fantasía y de la luz que se nos ocultan con deliberación porque esconden la verdad del sueño humano.

Los vagabundos de la quimera

La vida es un viaje
Marcel Proust

La narrativa de Cristóbal Serra pertenece, por tanto, a esa vieja estirpe de soñadores y viajeros de lo quimérico. A lo largo de la literatura univer-

[5] *Cazamian, M. L.:* William Blake, *antología poética traducida por C. Serra, Júcar, Madrid, 1984, p. 155.*

[6] *La infancia para Serra posee, como en otros escritores, una dimensión rousseauniana que se hace patente en una obra como* Diario de Signos, *donde leemos:*
«Déjate llevar por el niño invisible que llevas dentro y verás a qué niñadas te conduce. No dudes que soliviantarás a más de un viejo.» (Diario de Signos, *Aucadena, Palma de Mallorca, 1980, p. 81.)*

[7] *Aunque para algunos estudiosos, como Papini, sea Erasmo una conciencia totalitaria, a pesar de lo que nos diga en su* Elogio, *carente del sentido alegre y humano que poseen los que aman la locura. Dice, a este respecto, el escritor italiano lo siguiente:*
«Su libro, pese a su disfraz paradójico, es una reivindicación de la moderación, apología del justo medio, una defensa de la ataraxia infecunda.» (Descubrimientos Espirituales, *Emecé Editores, Buenos Aires, 1953, p. 102.)*
Sin embargo, nosotros lo traemos a colación porque muchas de sus páginas están animadas por la sonrisa de los orates que tiene, como veremos, muchas afinidades con la obra del autor de los Viajes a Cotiledonia.



sal, si fijamos nuestra atención, se hace visible un hilo de Ariadna que ha sido desenredado con delicada sagacidad y enigmática sonrisa por una serie notable de conciencias que frente a los monstruos creados por la razón optaron por una búsqueda de la libertad —aunque la mayoría de las veces el encuentro se produzca, en realidad, con la incertidumbre— en nuevos continentes y tierras que nacen de la imaginación. Será, precisamente, a esta saga de descubridores de lo insólito y lo maravilloso a la que pertenece nuestro autor.

La literatura de viajes en la que, como hemos dicho, se inscribe la obra del escritor mallorquín que aquí analizamos —aunque en realidad abarcaría la totalidad de la misma— no es tan sólo el nombre de un género sino que engloba y ayuda a definir una estética y una ética muy precisas del quehacer literario. El escritor de viajes reales o fantásticos revela una psicología o sensibilidad que, a veces, por propia elección o accidentalmente, tiende a plasmar y a fijar una de las imágenes más ancestrales que el ser humano posee de sí mismo: la de la vida como viaje. Lo que supone abordar la existencia y la literatura desde tres posibles dimensiones esenciales que están estrechamente relacionadas entre sí, y que hemos clasificado como:

a) El viaje como búsqueda del origen.

b) El viaje como aventura.

c) El viaje como huida y exorcismo de la realidad. (Ésta puede ser también del tipo interior.)

Tres aspectos o simbologías del viaje que hallamos con más o menos fuerza a lo largo de toda su obra y que pasamos a tratar.

A) El viaje como búsqueda del origen

Uno de los planos de significación más inquietantes del «viaje» es el teleológico. El visualizar el transcurrir de la existencia como un viaje o el Viaje supone siempre un intento de revelar o conocer nuestro fin. Un fin o destino que de esta forma queda convertido en alfa y omega. Por esta razón, son muchas las cosmogonías y tradiciones sagradas que hablan y resumen el misterio del ser como viaje hacia Dios[8]. Metáfora que en el transcurso del tiempo se difunde y perfecciona en todas las literaturas religiosas y místicas, incluidas las cristianas. Recordemos al respecto la noción agustiniana del *homo viator*[9] o *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan.

Para Jung[10] esta dimensión del símbolo del viaje está vinculada siempre a la figura de la madre como arquetipo del origen, y puede ser interpretado tanto como un intento de ruptura del cordón umbilical o como

[8] *Casi todas las religiones orientales, especialmente, el hinduismo, el budismo y también la mística sufí nos hablan del alma como entidad descendida a la tierra para obtener la perfección o la salvación. La misma visión comparten el hermetismo egipcio, la filosofía pitagórica y la totalidad del pensamiento platónico. Valga, como ejemplo, el siguiente pasaje del neoplatónico Plotino:*

«El alma cayendo desde las alturas sufre cautividad, está cargada de trabas y emplea las energías de las sensaciones y los sentimientos... También se dice que está como enterrada o escondida en una cueva, pero, cuando se convierte a la inteligencia, entonces rompe sus trabas y sube a las alturas, recibiendo en primer lugar, de sus recuerdos, la capacidad de contemplar los seres reales...» (Head, J. y Cranston, S. L.: La reencarnación en el pensamiento universal, *Diana, México, 1976, p. 227.)*

[9] *Cfr. de San Agustín,* La ciudad de Dios, *B.A.C., Madrid, 1964.*

[10] *Chevalier, Jean:* Diccionario de símbolos, *Herder, Barcelona, 1986, p. 1067.*

la necesidad de restaurarlo de nuevo. Así la génesis se intuye como un estado de perfección y retorno deseado. La impronta de la experiencia intrauterina se transforma en una imagen visionaria del viaje cósmico en el que parece estar cautiva la vida, metáfora que fue expresada con una belleza terrible por Stanley Kubrick en su enigmática película *2001: odisea en el espacio.* Una simbología bastante similar ofrece el relato de Jonás —profeta que le fascina— para psicoanalistas y ocultistas[11]. Idea ésta del viaje prenatal hacia la luz que sirve a su vez de soporte a todas aquellas metafísicas que describen la muerte como un renacer. Estas connotaciones del viaje como símbolo del origen merecen ponerse de relieve, pues el propio autor parece entrever que una gran parte de su obra y determinadas experiencias biográficas han estado condicionadas por su relación con la madre[12]. Figura de la que sufre su ausencia en algunos momentos de su niñez. Lo que supondrá una vivencia fragmentada del calor y del afecto que encarna la mujer como madre. Ello determina su necesidad de completar en su personalidad los aspectos intuitivos, vitales y femeninos de la conciencia. Será la literatura, como sucede en otros escritores —Baudelaire, Rilke, Hesse o Yourcenar[13]—, la encargada de cumplir esta función. Los libros y la literatura fantástica son para él un cauce por el que alcanza la sensibilidad, la serenidad, que tan difícil le resultará hallar en una sociedad de posguerra marcada por acentos militaristas, y también la propia voz de la imaginación que una madre encarna cuando relata a sus hijos los primeros cuentos. Aparece, de este modo, la literatura como un viaje prometedor a través del cual encontrará respuestas sucesivas a los distintos y cada vez más difíciles silencios que ensombrecerán a un país víctima del fanatismo y del autoritarismo. Si a ello sumamos las crisis comunes que se viven en la infancia y en la adolescencia, comprenderemos esa búsqueda, por su parte, de todas las fuerzas que encarnarían el principio *ying*, según la filosofía taoísta.

A partir de lo dicho, deducimos por qué Cristóbal Serra es un escritor telúrico o geocéntrico. La presencia de la tierra como origen, como madre, será una constante en sus *Viajes a Cotiledonia*, ese continente de ensoñaciones, reflejo de la fuerza vital del Mediterráneo. El albaricoque terrestre, nombre con el que bautiza a nuestro planeta y que resume en sí mismo la idea que estamos expresando, será siempre descrito mediante la luz, el mar, el fuego o el viento. Sobre este último elemento, leemos en el primer *Viaje a Cotiledonia:*

> La aurora es amarilla allí, aunque no siempre. Algunos días, gris y caliginosa. A veces trae consigo vientos fuertes, vientos que lo violentan todo, y que, con sus estragos, descubren cóleras celestes. Son jueces severos los vientos allí: juzgan a los Cotiledones y les imponen penas implacables[14].

[11] *Nos dice también Chevalier que:*

«Jonás, en el vientre de la ballena, es el germen de inmortalidad en el huevo, en la matriz cósmica. La salida de Jonás es la resurrección, el nuevo nacimiento, la restauración de un estado o de un ciclo de manifestación.» (Ibídem, *p. 171.)*

[12] *En una entrevista realizada durante la redacción de este estudio, Serra nos manifestó que:*

«En mí siempre ha existido una enorme necesidad de ternura y cariño. Tal vez porque, durante mi infancia, el ambiente vivido, por razones ajenas a mi madre, fuera antes patriarcal que matriarcal.» (20-IV-1991, Palma de Mallorca.)

[13] *Yourcenar manifestó en el libro de entrevistas* Con los ojos abiertos *concedidas a Matthieu Galey que —para ella— no supuso trauma alguno la desaparición de su madre, a los pocos días de su nacimiento. Pero nos permitimos dudar ante un libro como* Recordatorios, *donde reconstruirá, paso a paso, la biografía de esa madre que no pudo conocer.*

[14] Viaje a Cotiledonia, *Tusquets, Barcelona, 1973, p. 12.*



También es fácil comprobar cómo la geografía de Cotiledonia es eminentemente lunar y mágica pues en su seno hombres y mujeres viven bajo el signo de Cáncer. El autor visualiza Cotiledonia como un difícil matriarcado, trasunto de la propia sociedad mallorquina, que esconde misteriosas fuerzas, creadoras y benéficas pero, a un mismo tiempo, destructivas y sangrientas. Así contemplamos, por una parte, cómo en los esperpénticos duelos que entablan los Furios entre chatos y jibosos, alumbra la luna como un árbitro terrible[15], pero, por otra, los oniritas son sus idólatras y reciben su maravillosa influencia:

> A los oniritas les gusta que la luna les bañe la cara, el pecho y las plantas de sus pies. Dicen que eso último (bañarse de luna las plantas de los pies) les enfervoriza y quita fríos al espíritu. Hay onirita que cree que con ese modo alcanza el don de la poesía[16].

El viaje es, asimismo, para Serra, búsqueda de los orígenes, de las señas de identidad últimas que él detecta en los principios elementales y a la vez herméticos de la naturaleza, de su naturaleza insular que queda elevada en los *Viajes a Cotiledonia* y *Diario de signos* a la categoría de aforismo viviente.

B) El viaje como aventura

El segundo plano de significación del viaje en su obra entronca, de forma directa, con lo que se considera uno de los principales orígenes de la literatura: la fértil aventura. Una exploración de todo aquello que maravilla a los seres humanos. Un artículo de prensa nos recordaba que, para un escritor y viajero como Manuel Vicent, la novela, la literatura es fundamentalmente descubrimiento:

> La novela es un descubrimiento, un viaje que iniciaron los griegos. Al volver a sus islas los marineros cretenses y aqueos, tan mentirosos como los cazadores, contaron toda clase de prodigios —sirenas, argonautas, vellocinos de oro, dioses de ojos de lechuza— y así nació Homero[17].

Si buscamos un marco literario para los *Viajes a Cotiledonia*, tendremos que remitirnos, precisamente, a esa estela luminosa, dibujada por Homero y que siguieron Luciano de Samosata, Virgilio, los soñadores de las sagas nórdicas, los extraños viajeros de las *Mil y una noches*, los contrariados héroes de las novelas bizantinas y los nobles caballeros de la Tabla Redonda, de los que acabará siendo su mejor y más digno representante el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Un viajero que finge ser loco para materializar sus sueños. Precisamente, de esta misma intencionalidad se nutre la prosa y vida de Serra. Acerca de dicha visión sobre las hazañas

[15] Ibídem, *p. 19.*

[16] Ibídem, *p. 40.*

[17] *Pozo, Raúl del: «La literatura que no es viaje es teatro», en* El Independiente, *8-VI-1991.*

de Don Quijote son reveladoras las tesis, bastante afines, que sostienen, por una parte, Gonzalo Torrente Ballester[18] y, por otra, Giovanni Papini acerca de la obra y vida de Miguel de Cervantes. Del zahorí italiano leemos en sus *Descubrimientos espirituales* lo siguiente:

> Había sido y era esclavo de todo y de todos: por medio de Don Quijote, el generoso loco que recorre libremente los caminos de España, burlándose de las trabas del odioso sentido común y de los vínculos de la sociedad bien pensante, Cervantes puede finalmente ser él mismo, afirmar su independencia de juicio sobre las cosas del mundo, evadirse de las ataduras temporales con la ironía, con el escarnio, con la paradoja[19].

A partir del siglo XVIII la lista de los viajes imaginarios y personajes aventureros se hace cada vez más extensa. Inevitable y forzoso es nombrar a Robinson Crusoe[20], el náufrago racionalista, que intenta restaurar la civilización perdida, en una isla supuestamente desierta. Será de esa misma civilización de la que huirán románticos, simbolistas y modernistas a través de su obra y en ocasiones también con su propia vida que pueden acabar convirtiéndola bien en un viaje maldito o en uno liberador, estén éstos volcados hacia el interior de la conciencia o encaminados a paraísos lejanos y exóticos.

Blake, Stevenson, Scott, Shelley, Coleridge, Melville y Poe, casi todos los representantes tempranos o tardíos del romanticismo anglosajón serán lo que con más fuerza inquieten e inspiren la sensibilidad de Serra. Junto a ellos aprende a viajar como hiciera, en su día, el lector decimonónico[21] desde el vértigo que abren los anaqueles de una biblioteca y hacia el que nos empujan estos autores fascinados por el abismo y por las sombras, como lo es Poe en su «Dream — land»:

> By a route obscure and lonely,
> Haunted by ill angels only,
> Where an Eidolon, named NIGHT,
> On a black throne reigns upright,
> I have reached these lands but newly
> From an ultimate dim Thule —
> From a wild weird clime that lieth, sublime,
> Out of SPACE — out of TIME[22].

Como es del todo evidente para cualquier lector contemporáneo, esta tradición literaria que funde la aventura con la imaginación o con una realidad más o menos mágica[23] persiste hasta nuestros días. Recordemos algunos de esos nombres, que también han sido leídos y revisitados por el autor mallorquín, y que son los de: H. G. Wells, J. Conrad, Mark Twain, Pío Baroja, Michaux, Bradbury y, en especial, Borges. Porque el viaje como aventura cumple una función emblemática que es la que hace posible descubrir y concretar todos esos mundos extraños o quiméricos, pero también reales y que acaban sorprendiendo a los viajeros más intrépidos y curiosos.

[18] *Véase* El Quijote como juego, *Guadarrama, Madrid, 1975.*

[19] *«La venganza de Cervantes», Emecé Editores, Buenos Aires, 1953, p. 112.*

[20] *Para cerciorarnos de la importancia del «robinsonismo» en la literatura universal, basta con seguir el rastro a los clásicos de la aventura como Julio Verne o Salgari, o bien detenernos en algunos escritores contemporáneos como Golding o Michel Tournier en su novela* Viernes o los limbos del Pacífico. *El que nos lea puede hallar más información sobre el tema en el estudio de Vázquez de Parga,* Héroes de la aventura, *Planeta, Barcelona, 1983.*

[21] *Queremos nombrar, únicamente, el valor que tuvieron los primeros libros de viajes, emprendidos por los románticos, y que determinaron la estética y la imaginación de las distintas generaciones de escritores que se han sucedido.*

[22] *Poe, E. A.:* Poesías Completas, *Río Nuevo, Barcelona, 1984, p. 120.*

[23] *El realismo mágico que atraviesa tanto las corrientes narrativas de Hispanoamérica (Cortázar, Carpentier...) como las literaturas hispánicas (Cunqueiro, Mercé Rodoreda, Luis Mateo Díez...) vuelve, siempre, en sus temas a la aventura y a toda clase de viajes maravillosos en el tiempo y en el espacio.*



Quizá sea ésta una de las lecciones que nos dan los pájaros peregrinos del poema sufí *Mantic Uttair*[24] que, lanzados a la búsqueda del Simurg (el rey perfecto o la sabiduría última) y cruzando todas las regiones de la conciencia, sabrán al final de su esforzada aventura que el anhelado Simurg habitaba en ellos.

Por tanto, es siempre la mirada del descubridor de lo maravilloso la que hace posible soñar y reinventar la vida que, en el caso que nos ocupa, adoptará las formas de: la divertida raza de los cotiledones, las huellas de la naturaleza embrujada del puerto de Andraitx, la patética odisea del profeta Jonás y la figura de ese viajero alucinado que es *Péndulo*.

C) El viaje como huida y exorcismo de la realidad

Llegados hasta aquí podemos constatar que el relato de aventuras y viajes que describe prodigiosos países y vidas, sean éstas imaginarias o reales pero de misteriosa fascinación, sacia una doble curiosidad que existe en el ser humano por alcanzar lo desconocido y al mismo tiempo recobrar aquel paraíso perdido del que, otrora, fue expulsado. Por eso, fabulará, vislumbrará planetas o tierras en las que se puedan ver reflejadas las utopías que animan nuestro inconsciente, tanto el colectivo como el individual[25]. Lo que condiciona que muchos de estos periplos posean una clara intencionalidad satírica, que pretende, a través de imágenes grotescas y de visiones disparatadas, señalar las carencias de las sociedades y restaurar, al mismo tiempo, la armonía del mundo, que se estima truncada por la ignorancia y las limitaciones humanas.

Hemos preferido, por esta razón, hacer un grupo aparte con un número de autores, entre los que también se halla Serra, que se caracteriza por ser viajeros pero también testigos con una inteligente y sensible ironía de la que asoma, en algunas ocasiones, una sonrisa amarga e incluso malévola, un tanto proclive al humor negro. Un humor que ha merecido su atención y estudio, dando como fruto la magnífica *Antología del humor negro español*[26].

Si intentamos delimitar los antecedentes del viaje satírico, tenemos que apuntar hacia la literatura medieval y, en concreto, a aquellas obras burlescas de inspiración macabra como son las *Danzas de la muerte* o a las primeras obras renacentistas como la *Nave de los locos*. Piezas festivas con una clara intención moral y con las que es posible establecer una intertextualidad con otras posteriores como los *Sueños* de Quevedo y *El Criticón* de Baltasar Gracián. De este último libro es Serra uno de los grandes reivindicadores. Ve en su conceptismo las cualidades formales e intelectuales

[24] *Uddin Attar, Farid:* Nautic Uttair. El lenguaje de los pájaros, *Visión, Barcelona, 1978.*

[25] *De las relaciones y consecuencias que nacen y se establecen entre utopía, cultura y sociedad nos ha hablado Jean Servier, quien afirma:*

«Los utopistas —e incluyo en el término a todos los que soñaron con reformar la sociedad— no solamente expresaron el pensamiento de un grupo determinado, de una clase social, sino que jalonaron la historia de Occidente y señalaron momentos de crisis mal percibidos por sus contemporáneos, apenas discernidos luego por los historiadores.» (Historia de la utopía, *Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 228.)*

[26] *Tusquets, Barcelona, 1976.*

que definen para él el auténtico lenguaje literario que se transforma en juego y enigma que nos alumbra, valga la antítesis, a partir de su oscuridad. Coincide así Cristóbal Serra con José Luis Sampedro, quien opone[27] aquellas obras de arte que nos alumbran y, por tanto, poseen eternidad, frente a aquellas otras efímeras o superficiales que únicamente nos deslumbran de forma momentánea.

Siguiendo nuestra breve cronología de viajes de tipo satírico topamos, más allá de nuestras fronteras, durante los siglos XVII y XVIII, con dos figuras literarias de las que también son deudores los *Viajes a Cotiledonia.*

En Francia, hallamos a Cyrano de Bergerac, el gascón libertino, que jocosamente fustiga los prejuicios y atavismos en los que viven sus conciudadanos. Sus viajes al espacio, todavía hoy, siguen siendo un espejo deformante en el que se ve reflejada nuestra propia realidad. Y en el Siglo de las Luces aparece otro viajero de espacios no menos insólitos que los lunares: Gulliver. Un héroe de un sospechoso escepticismo vital, fruto del desencanto y la tristeza de aquellos que como Swift conocen, en profundidad, la comedia humana. En estos dos autores se detecta la semilla de la antiutopía, como la denomina Mattew Hodgart[28], y de la que brotarán las fábulas futuristas sobre nuestro siglo de la mano de escritores como Huxley, Orwell, Burgess y Bradbury. De este mismo sentimiento antiutópico, entendiendo por éste una visión esperpéntica y, a veces, humorística del desorden social y moral imperantes, se alimentan gran parte de las páginas del último *Viaje a Cotiledonia* como se refleja en el fragmento:

> Doy mi paseo nocturno, sin que la luciérnaga me acompañe. Las caras que encuentro tiran a hoscas. Rostros tetricones, siniestros. Tales se me aparecen los nuevos cotiledones, que paradójicamente callan. Tendrán sus temores o quizá la abulia burguesa les mantiene mudos. Gentes descontentas de ser lo que son, pero sin más ansias que las diarias. Llevan años suspirando por libertades. Ahora, cuando pueden gozarlas, no las usan. (...)
>
> El hecho más lacerante es el emparedado urbano. «Estar enfermo, padecer fiebre a solas, morir bajo el propio techo, sin que el vecino se entere. Esto es aterrador». Ésta es la cantinela del semiciego callejero, mientras rasga el guitarrón, éste es el terrible anonimato de la muerte en la urbe principal de la nueva Cotiledonia. La causa de tal insensibilidad metropolitana cabe achacarse al adinerado bombardingo que, además, lleva venda en el ojo, para no ver ningún séquito de muerte[29].

Escritores finiseculares como Carroll, Lear o Butler alertados de los males que comienzan a amenazar a los hombres y rechazando de pleno la uniformidad empobrecedora de la cosmovisión positivista que se disemina por el mundo, hallarán en el relato de hadas y en las narraciones de humor disparatado, una vía a través de la cual conjugar de nuevo la aventura con la utopía y el sueño con la vida. Muchos de ellos, tal como señala Serra, deberían ser considerados como precursores del experimento surrealista, dados los juegos que desarrollaron entre el inconsciente y la palabra. Ni.

[27] *Entrevista radiofónica para R.N.E., emitida el 8 de junio de 1991.*

[28] La Sátira, *Guadarrama, Madrid, 1969.*

[29] Retorno a Cotiledonia, *Canals Editor, Palma de Mallorca, 1989, p. 12 y 15.*



que decir tiene que estos autores han sido releídos, anotados cuidadosamente, e incluso también traducidos como ocurrió anteriormente con *El cuento de un tonel* de Swift[30], por nuestro autor y es, justamente, su estética verbal la que anima la pasión del escritor por el lenguaje como juego o chiste.

La herencia más importante que recibe de aquellos escritores victorianos y de otros que también han recibido su influencia como Ramón Gómez de la Serna, Henri Michaux o Elías Canetti[31] es la esperanza. Una esperanza que nace de la capacidad que tiene el ser humano para reír, sobre todo para reírse de sí mismo y de las propias palabras o lenguajes con los que intenta abarcar el universo. Ésta podría ser, a nuestro entender, la principal clave temática de su obra: la magia y la atracción que sobre el hombre y el creador ejerce la sonrisa enigmática de la esfinge o, lo que vendría a ser lo mismo, de la Mona Lisa.

Es esta misma sonrisa la que le revela que la grandeza del ser humano está en su misma flaqueza e insignificancia. Aparece el hombre, en los sueños de Serra, a la manera de Pirandello, como un actor con texto, escenario, público y autor equivocados. De ahí, también, su obsesión por los profetas, trasunto de la propia figura del escritor frente a su tiempo, por lo que éstos tienen de Quijotes divinos de los que se ríen los hombres, y hasta el mismo Dios. Sin embargo, continúan ebrios en la esperanza de la venida, al fin, de un Hombre y un Mundo mejores.

Luis M. Fernández Ripoll



[30] *Seix-Barral, Barcelona, 1979.*

[31] *Nos referimos, claro está, a los* Caprichos *de Ramón Gómez de la Serna, a* En otros lugares *de Michaux y a* El testigo oidor *de Elías Canetti.*

LECTURAS



OBRAS
II
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
OBRAS DE YRIARTE
I
OBRAS DE YRIARTE
II
OBRAS DE YRIARTE
III
OBRAS DE YRIARTE
IV
OBRAS DE YRIARTE
V
OBRAS DE YRIARTE
VI
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
LIBROS DE CABALLERIAS

García Márquez: las realidades irreales

El presente volumen, editado por Mondadori en 1993, *De Europa y América (1955-1960)*, nos ofrece la producción periodística en distintos diarios y semanarios de Colombia y Venezuela de Gabriel García Márquez en estos años y que la editorial Bruguera ya recogió en 1982. Lo más relevante de esta etapa, desde el punto de vista personal para el colombiano, es su traslado al viejo continente, enviado por *El Espectador* de Bogotá como corresponsal, aunque «nada tenía que buscar García Márquez en Europa, porque ya disponía de sus convicciones culturales; las claves que por entonces ignoraba, ya las poseía en realidad, sin saberlo»[1].

A pesar de que la misión periodística de García Márquez en Europa y, más tarde, desde Venezuela no es sustancialmente distinta de la que llevó a cabo en Bogotá para *El Espectador*, las condiciones de trabajo en el viejo continente le son mucho menos favorables y privilegiadas. La posibilidad para obtener primicias informativas resultan ahora nulas. Su posición de corresponsal relegado respecto a los potentes medios de comunicación llega hasta el punto de que «sólo en los primeros días de Ginebra mandó García Márquez unos pocos cables. El resto del tiempo tuvo que contentarse con mandar sus crónicas por correo aéreo»[2]. La tardanza de la información para el lector de Colombia constituye el primer grado de irrealidad, ya que éste no estaba siendo informado de lo que ocurría sino de lo que, con creces, ya había sucedido. El público americano no estaba al día y, sin saberlo, empezaba a vivir en una actualidad ficticia. El segundo grado de irrealidad lo constituye la imposibilidad de García Márquez de acceder al verdadero meollo de las cuestiones, allí donde las noticias ardían de vigencia y rigor. Esta falta de información de primera mano obligó a García Márquez a prestar atención a hechos y circunstancias más que coyunturales y, en ningún momento, noticiable. Por tanto, aunque el colombiano acuda donde se produce la noticia de verdadero interés internacional, no la cubre de modo fiable, incluso llega a escamotearla. En «El susto de las 4 grandes» (*El Espectador,* 27-VII-55) no consigue mandar para Colombia el debate político que se suscita, moviéndose en terrenos extrapolíticos y periféricos, más propios para un escritor audaz que para un periodista deseoso de datos y declaraciones candentes: «A esa misma hora, las esposas de los diplomáticos comían y hablaban de las señoras que no estaban presentes, en un hotel particular de la *rue des Granges.* Mientras, la señora Eisenhower elogiaba el resplandeciente traje de satín blanco de la señora Faure —un modelo exclusivo de Fath— (...) La señora Dulles dijo que no podía comer frutas congeladas, porque echaba a perder su dieta». Estas incursiones en lo imaginario, apoyadas en la retórica de la ocurrencia, llenan el espacio periodístico que las dificultades de reportero hispanoamericano impiden a García Márquez cubrir de otro modo. Sin embargo, aunque Gilard, con acierto, señala que «lo que hasta entonces había sido su originalidad se convertía en una necesidad», no podemos olvidar que, cuando en Colombia García Márquez tenía un extraordinario acceso a las noticias, prefirió optar en numerosos reportajes por el enfoque humorístico y buscar también el «otro aspecto de la noticia». De todos modos, sí es reconocible una mayor exacerbación o, más bien, un abuso al recurrir a las desviaciones narrativas y a su sentido del humor que, a veces, no sólo en el tono sino en el tema mismo, desemboca en los intereses periodísticos de las revistas del corazón, como, por ejemplo, la crónica titulada «Inglaterra y la

[1] *Jacques Gilard, del prólogo a* De Europa y América *de Gabriel García Márquez.*
[2] Ídem.

reina tienen un problema doméstico: Felipe» (*Élite*, Caracas, 23-III-57). La elección de este tipo de temas, que él mismo califica de chismografía internacional, conecta, a su vez, con aquellas situaciones en que García Márquez se encontraba sin tema sobre el que escribir y acudía a noticias banales y nada prioritarias en los volúmenes anteriores. Lo mejor de este tipo de textos está en la habilidad narrativa del colombiano y en la estructura formal que, en algunos reportajes, literariamente hablando, salvó la pobreza de sus contenidos. En este sentido, el colombiano desarrolla la técnica de la narración policíaca en largos reportajes publicados por entrega como «El escándalo del siglo» (*El Espectador*, septiembre de 1955) y «El proceso de los secretos de Francia» (*El Independiente*, Bogotá, marzo y abril de 1956). En el primer reportaje García Márquez informa sobre el asesinato de la muchacha Wilma Montesi y, en el segundo, sobre el juicio a algunas personas que, supuestamente, filtraron a la luz pública importante información secreta del Comité de Defensa francés. Ambos reportajes reconstruyen historias llenas de contradicciones, de oscuridades no resueltas, de especulaciones de testigos y fechas coincidentes que, envueltas en una atmósfera de relato, no exenta de invención, crean un clima de incertidumbre y suspense, propios del género. El lector puede perderse con facilidad en los sinuosos vericuetos de insinuaciones y fechas, pero no pierde el interés por la solución de los casos, la cual no llega. También, en «El año más famoso del mundo» (*Momento*, Caracas, 3-I-58), crónica donde el colombiano hace un balance de muchas noticias dadas en 1957, el valor de este texto está en su endiablada estructura formal. Se trata de reflejar la simultaneidad en el tiempo de noticias que nada tienen que ver entre sí. La variedad de las noticias, al ser puestas en el mismo plano temporal de la escritura, le sirve a García Márquez no sólo para cortar la monotonía de la información, sino que dicha técnica llega a ser en sí misma humorística, debido a que noticias muy distintas, por el procedimiento de la simultaneidad, entran en relación: «En cambio, en ese mismo febrero en que Brigitte Bardot llevó su descote hasta el límite inverosímil en el carnaval de Munich y el primer ministro francés, señor Guy Mollet, atravesó el Atlántico para reconciliar a su país con los Estados Unidos después del descalabro de Suez, Moscú soltó la primera sorpresa del que había de ser el año más atareado, desconcertante y eficaz de la Unión Soviética».

A partir de julio del 59, en el semanario *Cromos* de Bogotá, García Márquez publica una serie de reportajes titulada «90 días en la Cortina de Hierro». A diferencia de los reportajes hasta ahora referidos, éstos nos transmiten una visión personal de la situación política y, sobre todo, social de los países de régimen comunista europeos. Lejos de cualquier actitud preconcebida, García Márquez recorre estos países con una mirada antidogmática que, en cada momento, refleja su sincero esfuerzo de objetividad. Estamos aquí ante textos escritos de primera mano por un testigo, ya que estos reportajes están basados en la experiencia personal y en la convivencia del colombiano con la gente de la calle. García Márquez no depende de la primicia periodística ni está obligado a atender la noticia destacada del momento. Estos reportajes se ciñen como anillo al dedo a la necesidad de conocimiento del propio García Márquez, con lo que, al abordar su escritura, es antes el escritor que el periodista quien los redacta. La experiencia personal impregna cada uno de los textos, concediéndoles inequívocos visos de realidad. Sin embargo, la tardía publicación de los mismos[3] los reviste a su vez de una atmósfera de irrealidad. El lector no comparte con García Márquez la actualidad de los reportajes y, por tanto, se produce, en ocasiones, claros desajustes entre las evocaciones vertidas por el periodista, hechas al dictado de lo que vivió, y la realidad de estos países en el momento en que estos reportajes llegan a Colombia. García Márquez, ante todo, nos da una visión humanizada, desprovista de abstracciones; recurre a relatos, testimonios y opiniones de individuos para acercarnos a la realidad de cada uno de los países. Estos reportajes comparten el empeño del colombiano por recoger su pulso diario, aspirando a la totalidad al abarcar todos los aspectos posibles de una realidad determinada. De ahí que arranquen de los testimonios particulares para, de este modo, lograr trans-

[3] *García Márquez visitó estos países en 1955 y, aunque publicó «Yo visité Hungría» y «Yo estuve en Rusia» en el semanario* Momento *de Caracas en noviembre de 1957, hasta dos años más tarde no consiguió publicar la serie bajo el título referido. Aquí no se incluyó la crónica dedicada a Hungría pero sí la de Rusia, con ligeras variantes y añadidos.*

mitir una visión global. «Tengo la manía profesional de interesarme por la gente»[4]. Esta frase marca el tono de todos los reportajes. Esta forma de proceder no elude las contradicciones con las que se va encontrando el novelista. Así pasamos de la asfixiante burocracia soviética a la extraordinaria distensión y generosidad de sus habitantes, del bien vestir de los checos a la crispada pobreza de los alemanes, de la escalofriante visita a Auschwitz, describiéndola sin regatear ningún detalle que pudiese precisar el horror, a situaciones insólitas para un occidental: «El instinto nos llevó a los servicios sanitarios. Era una larga plataforma de madera, con media docena de huecos sobre los cuales media docena de respetables ciudadanos hacían lo que debían hacer, acuclillados, conversando animadamente, en una colectivización de la fisiología no prevista en la doctrina»[5]. Esta anécdota, como otras muchas, nos hace sonreír por su carácter ridículo y no por la intención y habilidad del colombiano. «El humor —apunta Gilard— también interviene aquí, pero hay una gran diferencia con relación a todas las crónicas, de primera o segunda mano, sobre Europa occidental. No es un humor iconoclasta. Funciona aquí como el estribo que permite alcanzar las imprescindibles explicaciones históricas». Así pues, podríamos decir que García Márquez desarrolla en esta serie un humor didáctico, sostenido a veces por una sensación de lógica: «—¿Un hombre puede tener cinco apartamentos en Moscú? —Naturalmente —me respondieron—. Pero ¿cómo diablos puede hacer un hombre para vivir en cinco apartamentos a la vez?»[6]. La unidad de la serie viene dada por el afán del colombiano en señalar los contrastes y las similitudes que estos países mantienen entre sí: «La réplica socialista al empuje del Berlín Occidental es el colosal mamarracho de la avenida Stalin (...) Una indigestión de todos los estilos que corresponde al criterio arquitectónico de Moscú»[7] y por el tono equilibrado y compacto de su prosa, ágil precisa y plástica. Aunque en ningún momento se aparta de la sobriedad verbal, el lenguaje de estos reportajes está salpicado de hallazgos líricos y de un relieve que hacen que sea leído con agrado y de un tirón.

Si, como hemos visto, la tendencia predominante de los trabajos de este volumen parte de una realidad, incluso a veces árida, para desembocar en la más pura narración, en «Un film estremece al Japón» (*Élite*, Caracas, 30-III-57), García Márquez comenta una película cuyo argumento, sacado de la realidad más diaria, es un crimen no esclarecido aún por los tribunales japoneses y que la cinta cinematográfica obliga a aplazar el fallo del jurado japonés. El periodista y el crítico de cine trabajan en este texto al alimón. El interés de la crítica reside en probar cómo la imaginación influye e ilumina puntos oscuros de la realidad más común. Esta misma actitud de esclarecimiento la encontramos en los textos más logrados de esta época. En ellos, los elementos narrativos, lejos de desenfocar la información, la refuerzan, permitiéndonos acceder al mundo interior de los protagonistas, a las inquietudes, angustias o síntomas ambientales que la aplastante simplicidad del dato, nunca descubre. Sean o no puras invenciones, lo cierto es que estos elementos imaginarios añadidos completan la noticia, le dan atmósfera. En «Sólo doce horas para salvarlo» (*Momento*, Caracas, 14-II-58), la manera de contar la noticia acaba siendo la noticia misma, es decir, García Márquez no se limita al hecho escueto de informar sobre la mordedura de un perro rabioso sino que busca transmitir la inquietud, la incertidumbre y las complicadas maniobras de una familia para salvar a su hijo. Esta tensión interior que alberga la noticia, la angustia de unos seres concretos, es a lo que García Márquez concede relevancia, gracias a la estructura del relato[8]: no descartando ningún detalle de todo el proceso, acumulando matices, movimientos, llamadas telefónicas, tratando de abarcar todo el trasiego que supone la búsqueda de una medicina... Contado con un lenguaje sobrio, con lo que logra transmitir cierta sensación de urgencia y desesperación, García Márquez nos presenta un ir y venir de personajes, definido con rapidez pero con precisión, que dan relieve a la crónica. Las estadísticas de los perros rabiosos en Venezuela van pasando por la página junto

[4] *«Moscú, la aldea más grande del mundo», 14-IX-59.*

[5] *«El hombre soviético empieza a cansarse de los contrastes», 28-IX-59.*

[6] *«Moscú, la aldea más grande del mundo».*

[7] *«Berlín es un disparate», 3-VIII-59.*

[8] *«La maestría es tal, en* Momento, *que García Márquez renuncia por completo al empleo del 'yo' del narrador-testigo; su narración es impersonal, lejana, casi fría, a pesar de evocar y a veces defender con ardor entrañables causas humanas». Jacques Gilard, en su prólogo.*

a la movilización de los medios de comunicación y al temor operativo de los familiares. En definitiva, García Márquez consigue una visión de totalidad de un hecho que podría haberse quedado en una noticia simple, ahogada entre datos y, por tanto, vaciada de contenido real, humano. Según Gilard, «"Sólo doce horas para salvarlo" tiene la misma densidad narrativa que "El coronel no tiene quien le escriba"». Parecido grado de perfección posee el reportaje «Caracas sin agua» (*Momento*, 11-IV-58), donde García Márquez inserta en el texto un personaje que actúa a modo de protagonista y a través de cuyas reacciones vemos la dimensión del problema que provoca la falta de agua. El novelista llega a darnos un perfil humano del personaje, poniéndolo en las situaciones más elementales y diarias, en aquellas incluso en que el lector percibe que no las ha presenciado pero que, por ser comunes a cualquier individuo, son fáciles de imaginar sin caer en la inverosimilitud. Rasgo principal que define al personaje es su afán por afeitarse con gaseosa, gesto que aparece en el reportaje en varias ocasiones. Unidad, atmósfera y apariencia de relato lo da también la repetida relación del protagonista con su vecina, a la que increpa en distintas fases de la crónica por su irresponsabilidad en regar. García Márquez maneja con soltura los movimientos del personaje y la información propiamente datificable de la escasez de agua. Así pues, información y relato coinciden: protagonista imaginario sobre un fondo estrictamente real. Un lector, a la vez que se informa, se divierte. Esta tendencia al entretenimiento, así como su atención al individuo, conceden a los reportajes de García Márquez un inequívoco toque personal y hacen que muchas de sus crónicas se lean todavía con gusto, a pesar de la caducidad de la noticia.

Sin embargo, a pesar de los frecuentes recursos literarios, a los que el colombiano echa mano para construir sus trabajos periodísticos, en este volumen, al contrario de los anteriores, no resulta fácil encontrar vinculaciones, más o menos directas y evidentes con su producción novelística. Los pocos indicios que pueden testificar dicha relación no son sino esporádicos y, si aceptamos que algunos pasan apenas de ser hipotéticos, en ningún caso se les puede conferir relevancias. Según Gilard, «el reportaje sobre el nacimiento de un pueblo en el basurero de Caracas hace pensar, por supuesto, en el nacimiento de Macondo», y en «Senegal cambia de dueño» (*Momento*, 2-V-58), crónica sobre una venta de caballos, «los sospechosos triunfos hípicos cosechados por los amigos del dictador pueden verse como un anticipo de la constante buena suerte del patriarca en la lotería nacional».

En cambio, en «Dos o tres cosas sobre la novela de violencia» (*La calle*, Bogotá, 9-X-59) y «La literatura colombiana, un fraude a la nación» (*Acción Liberal*, Bogotá, n.° 2, abril de 1960), García Márquez desarrolla consideraciones sobre temas literarios que corroboran sus enfoques novelísticos y distinguen con precisión y lucidez entre la literatura de compromiso y el panfleto literario. Difícil misión intelectual, ya que no podemos desentendernos de las arduas polémicas al respecto que en los 50 y 60 dicho debate suscitó. García Márquez, en este sentido, demuestra ser un escritor de gran madurez, adelantándose a muchos colegas prestigiosos del momento. Él ve con reconfortante claridad que las leyes de la literatura no son las de la vida y que, por tanto, para que la vida esté en la literatura, debe ajustarse a las exigencias de ésta. Algo tan simple como es diferenciar el hecho de vivir y el hecho de contar. La literatura no puede copiar la vida pero sí nos enseña mejor a verla y, por tanto, a vivirla. El siguiente párrafo nos trasluce, además, la actitud de rigor que el colombiano ha tenido siempre a la hora de abordar sus obras: «Quienes hayan leído las crónicas de las pestes medievales, comprenderán el rigor que debió imponerse Camus para no desbocarse en descripciones alucinantes. (...) Hay que recordar las luchas encarnizadas en que los agonizantes se disputaban un hueco en la tierra, para darse cuenta de que Camus tenía suficiente documentación para ponernos los pelos de punta durante dos noches. Pero acaso la misión del escritor en la tierra no sea ponerles los pelos de punta a sus semejantes. (...) Camus —al contrario de nuestros novelistas de la violencia— no se equivocó de novela. Comprendió que el drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sino los vivos que le lanzaban flores, desde las azoteas, sabiendo que ellos mismos podían tener un puesto reservado en el tranvía de mañana». Así mismo, en «La literatura colombiana, un fraude a la nación», García Márquez efectúa una apretada síntesis crítica sobre el devenir de la literatura colombiana. Texto escrito con extraordinaria contundencia, donde se hace una negativa valoración de ésta y se denuncia la falta de una

auténtica literatura nacional. Algunos trabajos notables no justifican para García Márquez la ausencia de un sólido friso literario. Particularmente interesante son las antirrománticas líneas, que contrastan con el tono lírico de su obra, para que surja en Colombia un escritor profesional: «Tal vez la falla principal que podría señalarse a muchos de nuestros escritores, especialmente en los últimos tiempos, es no tener conciencia de las dificultades físicas y mentales del oficio literario. Grandes escritores han confesado que escribir cuesta trabajo, que hay una carpintería de la literatura que es preciso afrontar con valor y hasta con un cierto entusiasmo muscular». ¿No parecen estas palabras, además, una sorda insistencia sobre la responsabilidad con que hay que ejercer el oficio de la escritura y la repercusión social de éste? En esta misma onda desmitificadora se mueve el pensamiento de Vargas Llosa: «...trabajo con mucha disciplina: durante las mañanas, hasta las dos de la tarde, no salgo nunca de mi estudio. (...) No puedo trabajar de otra manera. Si yo esperara los períodos de inspiración, nunca terminaría un libro, porque para mí la inspiración es algo que viene a través de una rutina»[9]. Aunque lejos del manifiesto, el artículo del colombiano tampoco va más allá de unas tramadas opiniones responsables y de un intento de ordenar y sacudir el mundo de la escritura colombiana. Nos sirve, sobre todo, para comprobar cómo García Márquez pasa de la teoría a la práctica en su obra, teniendo en cuenta dichas opiniones. Su contundencia no parece dogmática sino, más bien, un vivo síntoma de exigencias y una sana necesidad de rigor.

El volumen se cierra con textos escritos bajo el pseudónimo de Gastón Galdós, cuyo estilo no nos hace dudar de que bajo dicho nombre se movió la pluma del colombiano. Fuera del tono general está la entrevista a Jóvito Villalva, cuya simplicidad formal —su esquema obedece estrictamente a preguntas/respuestas— contrasta con «Una rueda de prensa en torno a René Clair» (*El Espectador*, 25-IX-55), información limpia, puntual y de gran relieve verbal en las descripciones: García Márquez traslada al papel el ambiente de la rueda de prensa con gran carga de densidad, que da a ésta un telón de fondo de vitalidad. García Márquez no sólo informa, sino que además nos envuelve en una atmósfera. Percibimos también cierta ironía dirigida hacia el torpe periodismo y a la obviedad de algunas preguntas. Se diría que el periodismo aquí se mira a sí mismo y sabe de sí mismo reírse. García Márquez demuestra que es un periodista que no se olvida de que, sobre todo, es un escritor.

Francisco José Cruz Pérez

Historia de una tragedia*

He aquí una obra que da más de lo que promete el título, o el subtítulo. Antes de abordar (capítulo 5 y apéndices) el tema de la expulsión de los judíos, se exponen parsimoniosamente los principales avatares de la historia judía en los países hispánicos, denominación ésta que prefiero a la de «España» porque creo que es más correcta y no cae en el anacronismo, pues «España» puede decirse a partir del siglo XVI, tras la anexión de Navarra, después de la muerte del Rey Católico o del advenimiento de Carlos I.

[9] *Ricardo A. Setti,* Diálogo con Vargas Llosa, *Ed. InterMundo, Madrid, 1989.*

* *Pérez, Joseph:* Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España. *Crítica. Barcelona 1993. 174 páginas (20 × 13).*

Diciendo «España» nos entendemos, sí, aunque sea aplicando el término de manera incorrecta. Tragedia fue para los judíos la expulsión —¿lo fue también para la Península Ibérica?—, pero quizá no sea totalmente inoportuno calificar de «trágicos» ciertos momentos de la historia hispanojudía, que tuvo sus altibajos, aunque en conjunto yo diría que fue más bien positiva, y así lo juzga la información y la caracterización del profesor Pérez.

Se trata de una buena síntesis, afortunadamente tan buena que desvanece algunas de las objeciones que yo podría presentar, pues reconozco que por definición toda síntesis es exageración o parcialidad. Pero ésta lo es quizá más en lo externo que en lo interno, al querer generalizar demasiado algunas líneas maestras.

Así, protagonistas del libro son los judíos de la Corona de Castilla, mientras que los de la Corona de Aragón y el reino de Navarra quedan en un segundo plano, quizá porque la información acerca de esos judíos procede de fuentes documentales (en curso de ser exploradas y en gran parte de ser dadas a conocer), mientras que la historia de la Corona de Castilla se funda sobre todo en las noticias proporcionadas por los que yo llamo «textos», es decir, crónicas y visiones subjetivas de varia índole.

De esta obra que intento comentar a mí me resultan especialmente interesantes los capítulos 3 y 4, que llevan por título «El problema converso (1391-1474)» y «Judíos y conversos en la España de los Reyes Católicos (1474-1492)», y me interesan seguramente por corresponder a un largo período, todo el siglo XV, que refleja los sucesos y la situación a partir de la oleada antijudía de 1391 —la he calificado de «preludio de la tocata final de la expulsión»—, nacida en Sevilla y que se extendió por la mayor parte de la Península Ibérica, pero no por toda ella: las excepciones fueron los reinos de Aragón, Navarra y Portugal. Yo mismo he dicho alguna vez que «el siglo XV es un período que todavía debe ser objeto de muchos estudios», pues es la cenicienta de la historia judía hispánica, que exige mayor profundización y análisis, empezando por la actividad de los judíos —casi lo mismo cabe decir de los conversos— en varias profesiones, por ejemplo, la parte que tuvieron en los asuntos de dinero que, sin duda, no se reducen a préstamos y usura, pues el profesor Pérez señala lo limitado de su actuación en cuestiones de arrendamientos: «Se ha exagerado mucho el papel de los judíos en la recaudación de los impuestos, en la organización de la hacienda real, y de un modo general en la vida económica. A finales del siglo XV, este papel era muy secundario en España. La verdad es que el Estado podía prescindir de los judíos, tanto en el aparato burocrático como en la gestión de la hacienda. En muchos casos, eran conversos los que habían tomado el relevo y tampoco escaseaban los cristianos viejos. El odio a los judíos llegó a su colmo precisamente en el momento en que el número de los que se dedicaban a estos negocios había disminuido en proporción muy notable» (págs. 83-84).

Por otra parte, no creo que los judíos tuvieran participación destacada en la agricultura como a la de veces se dice, a mi modo de ver exagerando el hecho ampliamente reiterado de posesión de tierras, pues poseer no significa cultivar ni siquiera habitar allí donde se hallan los bienes raíces, según señalé en mi sucinto estudio *Judíos hispánicos y mundo rural*[1].

La verdad es que el profesor Pérez expone bastantes ideas sobre tópicos y antitópicos, sin tratar o sin querer tratar a fondo de ningún aspecto concreto, aunque en alguna ocasión se le va la mano y da breves pinceladas, como es el caso de las indicaciones sobre el perfil físico y moral del judío, tema sucintamente desarrollado (págs. 78-79). Pese a que yo pueda discrepar de algunas afirmaciones concretas, el conjunto de sus palabras resulta ser una —no me atreveré a decir la única— exposición de la historia hispanojudía partiendo de los variados materiales recogidos y publicados por investigadores y divulgados por los eruditos.

La justificada ampliación de la temática le permite abordar problemas de demografía (págs. 21-22, 114-116), la crisis del siglo XIV (págs. 41-54), así como dedicar líneas a aspectos de interés como son los de la rodela, de los barrios separados, el espíritu de tolerancia, la estructura y organización de las aljamas, la limpieza de sangre, etc.

Pasando al capítulo 4, éste ofrece una buena visión generalizadora de la temática judía durante el reinado

[1] *Romano, David: «Judíos hispánicos y mundo rural».* Sefarad *(Madrid), LI (1991), págs. 353-367, que en su primera redacción sin notas se titulaba «Los judíos y el campo en los estados hispánicos» (publicado en* Proceedings of the Tenth World Congress of Jewish Studies, *division B, volume II:* The History of the Jewish People *[Jerusalem 1990], págs. 135-142).*

de los Reyes Católicos, que acabará con la expulsión. Amén de varias menciones acerca de la profanación de hostias y de los asesinatos rituales, dedica varias páginas al malhadado o mal intencionado asunto del Niño de La Guardia (en Toledo).

En cuanto a la expulsión generalizada de 1492 (con las conocidas excepciones del reino de Navarra, del Rosellón, ... ¡y de Portugal!), me extraña que el autor acepte la existencia de tres versiones del edicto. Por otra parte, me parece que el papel de Torquemada debiera analizarse más, y lo mismo cabe decir de las gestiones de Abravanel para postergar o lograr la retirada del edicto, así como de la posibilidad de que los exiliados pudieran llevarse letras de cambio.

Simplificando las noticias conocidas, yo diría que los afectados por el edicto pueden clasificarse en dos grupos. En uno estarían los que se ocupaban de asuntos económicos, que tendieron a convertirse; en otro, los intelectuales, que se mantendrían fieles a su religión. Sin embargo, no hay que olvidar a quienes reunían esa doble condición de hombre de negocios y de intelectual, como son los casos de tres rabinos: Isaac Abravanel, Abraham Seneor y su yerno Meir Melamed. Adoptaron distinta actitud: el primero resistió las sugerencias y emigró; los otros dos pasaron al cristianismo. Pero incluso hay excepciones entre los conocidos sólo por una de las dos características: así ocurre con el gerundense Bonastruc Benvenist, recaudador de los pagos de los payeses de remensa que tuvo cierto papel en la administración de su aljama, y que en julio de 1492 partió hacia el Rosellón.

Asimismo, conviene no olvidar la mayor facilidad de emigrar que tenían los hispanojudíos que vivían en la Corona de Aragón, sobre todo en los estados de Aragón y de Cataluña, pues la salida era posible por la frontera terrestre, primero por Navarra y Francia, pero luego sólo por esta última.

El discutido problema del número de exiliados merece una breve atención (págs. 114-115). El autor se inclina por las cifras reducidas («Los trabajos más recientes, basados en fuentes fidedignas, arrojan un total de menos de 50.000, teniendo en cuenta los que regresaron», pág. 115), es decir, los emigrados que volvieron relativamente pronto, antes de 1499. Mediante la lectura del anejo al diario *ABC* del 31 de marzo de 1992, el lector español puede enterarse de lo que se discutió en el congreso de Jerusalén (enero de 1992) sobre la expulsión, en el que los participantes no pudieron llegar a un acuerdo acerca de las cifras.

Buena y mucha información, de muy diversa procedencia, se halla recogida en este último capítulo, en especial en el intento de analizar las diferentes causas y motivos del decreto de expulsión. El profesor Pérez rechaza sucesivamente, aunque de manera muy escueta, las siguientes explicaciones: 1) que los reyes quisieran el dinero de los hispanojudíos o simplemente necesitaran dinero (págs. 117-118); 2) que los judíos tuvieran importancia en el inicio del capitalismo incipiente (págs. 118-119, y 120); 3) la supuesta intervención de conversos (pág. 120); 4) que se tratara de un posible «episodio de la lucha de clases entre los tradicionales grupos de privilegiados y la burguesía incipiente» (pág. 120), concretamente, de la nobleza feudal, las oligarquías urbanas, la burguesía (págs. 120-124). «Ninguna de las explicaciones precedentes se ajusta a la realidad histórica» ... «Planteada así la cuestión, topamos con una respuesta simple y a decir verdad simplista: el odio de las masas cristianoviejas contra judíos y conversos, odio que los Reyes Católicos o bien comparten personalmente o bien utilizan de una manera demagógica para congraciarse con la opinión pública» (pág. 124). Según el autor, esta última hipótesis no tiene sentido.

Vale la pena destacar un hecho negativo: a lo largo del libro no se ha hablado de cuestión racial. Esto coincide con lo que varias veces he dicho: que el judaísmo no es cuestión de raza sino de religión.

Después de recapacitar un poco sobre la frase «Es a todas luces descabellado atribuir a aquel acontecimiento [la expulsión] la decadencia de España y su pretendida incapacidad para adaptarse a las transformaciones del mundo moderno» (págs. 119-120), resulta francamente interesante leer el epílogo, tras la lectura previa de los tres textos de los apéndices.

Para concluir haré unos breves comentarios acerca de la bibliografía: en una posible y *deseable* reedición, opino que por diferentes motivos convendría eliminar referencias de trabajos (por ejemplo, Ashtor, Braudel, Cantera, Edwards, García Iglesias, Goitein, Guichard, Israel, Motis, Poliakov, Romano), por estar poco relacionados

con el tema concreto, pues corresponden a otras épocas hispanojudías, a la historia judía en general, y/o aportan muy poco a las cuestiones indicadas en el título.

Para la temática mencionada en el título de este libro quizá sea oportuno leer algunas otras visiones de conjunto publicadas recientemente, en concreto las de Luis Suárez Fernández: *La expulsión de los judíos de España* (Mapfre, Madrid 1991) que, pese a su título, también se refiere a la historia hispanojudía en general; los primeros capítulos de Antonio Domínguez Ortiz: *Los judeoconversos en la España moderna* (Mapfre, Madrid 1992), así como los últimos capítulos de Haim Beinart: *Los judíos en España* (Mapfre, Madrid 1992). Pero el enfoque del profesor Pérez es menos detallista y más generalizador, el planteo y la manera de desarrollar el tema son motivos que —lo he dicho antes— hacen deseable una reedición.

David Romano

La cristología de José Saramago

I

En estos tiempos de increencia y críticas a la religión, acabar una novela sobre el fundador del cristianismo no resulta nada indiferente. Es una novedad bien especial porque nos facilita observar qué clases de preocupaciones actuales son las que laten de forma desacralizada en torno a Jesús. Ya ocurrió en su momento con Nikos Kazantzakis y su *Cristo, de nuevo crucificado,* y lo mismo puede ocurrir ahora en nuestro ámbito español con el premio *Planeta* otorgado a Fernando Sánchez Dragó. Pero en estas páginas no nos queremos referir a estos dos autores sino a José Saramago y a su libro *El Evangelio según Jesucristo* (Seix Barral, Barcelona, 1992, 341 páginas).

Hay en esta obra un argumento que evoca de un modo particular a un Jesús humano lleno de conflictos y vicisitudes que para muchos tendrá muy poco que ver con el Nazareno descrito en los Evangelios. Pues lo destacado en nuestro autor es que recrea de una forma muy libre el itinerario vital de un Jesús de Nazaret heterodoxo. Aquí no se narra un nacimiento virginal, tiene una preponderancia destacada su padre José, Jesús tiene otros hermanos (Tiago, Lisia, José, Judas, Simón, Lidia, Justo, Samuel), y el encuentro con Dios se produce de una forma muy distinta a esa llamada mesiánica que nos ilustra el Nuevo Testamento.

Efectivamente, José cumple un papel destacadísimo en esta novela pues él produce una forma muy particular de relación con su hijo Jesús: lo salva de la muerte de los Inocentes, pero esto crea una determinada culpabilidad al propio Jesús en la adolescencia, ya que en realidad lo ha salvado a él, pero por un silencio cómplice José ha condenado a decenas de niños a la muerte por la espada herodiana. Este acontecimiento bíblico es decisivo en el inicio de la narración de Saramago. Junto con el nacimiento en una cueva, el autor induce de una forma muy singular a comprender el origen pobre y oprimido de Cristo.

Decimos que la figura de José es destacada en esta novela pues hay una particular transposición entre éste y Cristo en cuanto al hecho de morir: se cuenta en el libro que José muere en Séforis crucificado a los treinta y tres años de edad. Todo ello contribuye para dar un papel muy especial a esta figura paterna, tan modestamente tocada en los Evangelios. Tal como lo narra Saramago, esta ejecución es una verdadera autorredención de la víctima por las propias vicisitudes que vive hasta ese momento letal, reveladas en sus sueños inquietantes

y llenos de culpabilidad (José sueña reiteradamente que va a matar a Jesús). A partir de esta muerte se desencadena una serie de hechos que nos permiten observar con cierto detalle aspectos cristológicos en la obra de Saramago. Vemos en profundidad qué quiere decirnos el prototipo de Jesús que esboza el autor. Destacan en este sentido la ternura y el apoyo que da a sus hermanos, la relación creada con su madre María, la vinculación profunda con Magdalena, y los vínculos que establece con lo que podemos llamar su Padre Supremo. Con todo, no olvidemos que el destino de Jesús se encamina por sendas muy distintas a las narraciones evangélicas que conocemos. Pues aquí, por ejemplo, el propio Jesús quiere corregir esa culpa de su padre por no haber salvado a todos los Inocentes una vez oída la masacre que se avecinaba. Éste es un eje literario fundamental en la obra, y creemos que ilustra de forma muy humana comportamientos éticos muy profundos del Cristo de Saramago.

A los trece años de edad Jesús abandona su hogar paterno y viaja hacia Jerusalén. Aquí entra en contacto con el Templo, y en cierto modo Saramago argumenta de forma literaria los pasajes evangélicos de Cristo con los doctores de la Ley. Jesús interroga cuestiones de la Escritura relativas a la culpa, sintiéndose profundamente interpelado por asuntos que él siente en el fondo del corazón. Escucha al escriba del Templo que la culpa recae de padres a hijos, comprendiendo el joven Jesús que su vida se sella de un modo especial con estas afirmaciones. Brota en Jesús como una lucha contra el destino a partir de estos criterios, empeñado en encontrar no se sabe muy bien qué clase de «verdad». Es larguísimo el itinerario que vive para comprender que está en manos de un designio de Dios. Por esto mismo, todo en la novela resulta especialmente orientado hacia ese hecho letal que produce el Padre con la crucifixión de Cristo.

De Jerusalén, Jesús se dirige con ansiedad y lleno de presentimientos hacia Belén, pues encuentra la tumba de los Inocentes, y a Zelomi, quien indica al joven Cristo cómo hizo de su partera y cuál fue la cueva en la que nació. La reiteración en la novela de estos lugares tangibles de *status* sacral causa en la lectura observaciones distintas en torno a las preocupaciones que tiene Jesús sobre su pasado. Una vez descubiertos estos sitios por él hay una especie de alivio en la narración. Sin embargo es una paz que no impide que veamos cargado de cavilaciones el porvenir de Cristo, ya que es en esta misma cueva donde se revela la presencia de un inquietante pastor, con cualidades angélicas y diabólicas, que en cierto modo anticipa con su enigmática personalidad hechos específicos del futuro de Jesús. Es precisamente durante esta convivencia con el pastor cuando se manifiesta de forma muy plástica un encuentro decisivo con Dios. Desnudo y sangrante en sus pies mientras se encamina por parajes desérticos al sur de Jericó en busca de ovejas, se hace presente una voz que dice:

> Quién me habla, preguntó Jesús horrorizado, pero adivinando ya la respuesta. La voz dijo, Yo soy el Señor, y Jesús supo entonces por qué había tenido que desnudarse en el umbral del desierto. Me has traído aquí, qué quieres de mí, preguntó, Por ahora, nada, pero un día lo querré todo, Qué es todo, La vida, Tú eres el Señor, siempre estás llevándote las vidas que nos das, No tengo otro remedio, no puedo dejar que el mundo se detenga, Y mi vida, para qué la quieres, Aún no es tiempo de que lo sepas, aún tendrás que vivir mucho, pero vengo a anunciártelo, para que vayas disponiendo el espíritu y el cuerpo, porque es de ventura suprema el destino que estoy preparando para ti, Señor, Señor, no comprendo ni lo que me dices ni lo que quieres de mí.

Este proceso teofánico descrito por Saramago confunde a Jesús. Se encamina hacia regiones cercanas del lago de Genesaret, y se incorpora a los pescadores. Se producen las pescas milagrosas narradas en los Evangelios, pero Cristo los abandona para continuar hacia la ciudad de Magdala. En este sitio es la propia María Magdalena la que cura un pie herido de Cristo, y a partir de aquí nuestro novelista desarrolla páginas muy emotivas donde se integran la sensualidad y la ternura de ambos que los inclina hacia una vida en común. Pero Jesús siente la urgencia de retornar a Nazaret para confesar a su madre y hermanos que efectivamente ha «visto a Dios». Aunque esto resulta incomprensible para ellos, más adelante en la novela se esclarece de forma especial en qué consiste su filiación con el Señor:

> Jesús apartó las manos de la cara, miró a sus amigos uno a uno, con expresión de súplica, como si reconociese que la confianza que les pedía era superior a la que un hombre puede conceder a otro hombre, y al fin de un largo silencio, dijo, Yo vi a Dios. Ninguno de ellos dijo una palabra, se limitaban a esperar. Él prosiguió, con los ojos bajos, Lo encontré en el desierto y él me anunció que, cuando llegue la hora, me dará gloria y poder a cambio de mi vida, pero no dijo que yo fuese hijo suyo.

Saramago agrega aspectos antropomórficos de Dios, y es el propio Jesús el que conversa con Él buscando

esclarecer qué tarea debe concluir entre los hombres por mandato del cielo. Poco a poco en los diálogos se avecina la verdad de este misterio cuando Cristo oye a Dios que su papel será el de mártir y el de víctima «que es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar la fe». La novela añade:

Las dos palabras, mártir, víctima, salieron de la boca de Dios como si la lengua que dentro tenía fuese de leche y miel, pero un súbito hielo estremeció de horror los miembros de Jesús, como si la espesa niebla se cerrara sobre él.

A partir de aquí Dios relata el futuro de Jesús, el destino de la Iglesia y sus seguidores, mientras la presencia del diablo no es ajena a esos distintos pronósticos. Ante este porvenir histórico que aqueja a Cristo, hay algo muy llamativo en estas letras del libro:

Aquella noche, en la intimidad de la tienda donde dormía con María de Magdala, Jesús dijo, Yo soy el pastor que, con el mismo cayado, lleva al sacrificio a los inocentes y a los culpables, a los salvos y a los perdidos, a los nacidos y a los por nacer, quién me liberará de este remordimiento, a mí, que me veo, hoy, como se vio mi padre en aquel tiempo, pero él responde de veinte vidas, y yo por veinte millones. María de Magdala lloró con Jesús y le dijo, Tú no lo has querido, Peor aún, respondió él, y ella, como si desde el principio conociese, por entero, lo que, poco a poco, hemos venido viendo y oyendo nosotros, Dios es quien traza los caminos y manda a los que por ellos han de ir, a ti te eligió para que abrieses, en su servicio, un camino entre los caminos, pero tú no andarás por él, y no construirás un templo, otros lo construirán sobre tu sangre y tus entrañas, sería, pues, mejor, que aceptases con resignación el destino que Dios ha ordenado y escrito para ti, pues todos tus gestos están previstos, las palabras que has de decir te esperan en lugares a los que tendrás que ir, ahí estarán los cojos a quienes darás piernas, los ciegos a quienes darás vista, los sordos a quienes darás oídos.

Las páginas finales de la novela van encaminadas a ilustrar de forma dramática el destino de un crucificado. Es la Pasión de un hombre que a mi modo de ver reclama una señal explícita de esperanza en la Resurrección.

II

La mayoría de los pensamientos teológicos existentes en esta novela de nuestro autor portugués guardan relación con Jesús. Por todo ello existe una teología cristocéntrica muy especial que emerge desde «abajo», es decir, parece producirse una Revelación de Dios desde la humanidad del propio Cristo. En lugar de consideraciones abstractas (cristología desde «arriba») que dan por sentados criterios teológicos que divinizan la persona de Cristo, aquí en la novela todo resulta muy terrestre. Esta comprensión diversa acerca de cómo Jesús se hace Dios tiene consecuencias lógicas en el vocabulario de la teología actual cuando señala que hay dos tendencias básicas en la reflexión cristológica: la ascendente y la descendente. En Saramago se combinan de forma especial ambos enfoques, pero todo redactado de forma enormemente imaginativa, creando la novela un clima neotestamentario propio del mundo judeohelenista que vive Cristo. No se trata en la obra de reconstruir eventos históricos, sino de hacernos notar en qué consiste un vínculo paterno-filial entre Dios y Jesús.

Hay, sin embargo, en términos históricos, ciertas evocaciones a los zelotas, y Saramago ofrece también características sobre la condición femenina de la época, especialmente retratada en la figura de María y Magdalena. Y, en términos francamente teóricos, en nuestra novela no hay para nada especulaciones teológicas propias del raciocinio trinitario interpelado por la fe, como puede ser los planteamientos de Jürgen Molttman en *El Dios crucificado*, o de Kazoh Kitamori en su *Teología del dolor de Dios*, o de Leonardo Boff en *El rostro materno de Dios*, que son teologías en sentido expreso (aunque en cierto modo evocan de forma tangencial reflexiones presentes en Saramago). Como es natural, no es pensamiento teológico lo que nos quiere mostrar el autor portugués con esta obra, aunque sí se insinúan algunas cosas de ese razonar gracias a las extraordinarias huellas que nos imprime este Jesús digno de los Evangelios apócrifos. Existen, en efecto, como revelaciones ocultas de un Cristo terrestre que se empeña a toda costa en conocer a su Padre. Pero este Dios no es descubierto por medio de gnosis, sino por medio de comportamientos y conductas humanas de Cristo, que en realidad son una especie de frutos de lo que a este Jesús le prepara el destino.

En términos técnicos, se evocan en este *Evangelio* de Saramago ciertas cuestiones típicas de cristología nestoriana (que son las que provienen del patriarca Nestorio, del siglo V) cuando la propia María se interroga ante la aparición de un ángel en qué consiste su maternidad, si en realidad se revela que Jesús es Hijo de Dios. Hay aquí una cuestión especialmente creativa en la novela,

tematizada de forma profana, que sugiere de un modo muy sutil el empeño que tiene nuestro autor por hacer notar nexos profundos entre los hombres. Haciendo mención de ese acontecimiento bíblico, Saramago parece querer manifestar que la existencia humana adquiere una cualidad especial cuando mantenemos vínculos con asuntos de propiedades sacrales. La carne de María, y toda la corporalidad del propio Cristo engendrado se atan en una correlación extraña y profunda de dos naturalezas. Lo mismo ocurre a mi juicio entre esos contactos físicos de Jesús con Magdalena donde los cálidos sentimientos de afecto y cercanía entre ellos condensan de forma secreta una pureza que parece que no es de este mundo.

Con esas interrogaciones de María acerca de las cualidades de su propia maternidad, el autor toca en su novela —probablemente sin querer— otros asuntos cristológicos difusos. Pero se hacen transparentes en la obra cuando de ese cuestionamiento maternal recordamos dos herejías típicas del cristianismo antiguo: la herejía subordinacionista, y la adopcionista, que son las que consideran a Jesús «inferior» al Padre, aunque encargado de cumplir una misión divina.

Hay, efectivamente, imágenes muy patentes en este *Evangelio* de un Dios que parece que utiliza a su Hijo para determinadas funciones vicarias, las cuales siempre resultan quedar como al servicio de un Padre que juzga y condena (que es una imagen tan propia de Yahvé en el Antiguo Testamento). Con ello, nos referimos, por ejemplo, a ese permanente mandato que formula Dios a Jesús, aclarando que su vida entera está prevista desde «arriba» sin márgenes posibles de renuncia, ya que la causa de la Redención justifica todo dolor. En este sentido, es extraña la concepción de libertad que está presente en este Jesús de Saramago, pues muchas propiedades de su actuar se ciñen a una especie de Providencia ciega y fatalista. Pero no es lógico extendernos sobre todo ahora.

En suma, la novela es un espléndido ejercicio de literatura donde se recrean de forma fresca y nueva aspectos paradigmáticos del mito del hombre-Dios.

Mario Boero

Europa y la revolución*

En la sorprendente atonía y/o desorientación de la sociología frente a los acontecimientos que han jalonado la historia del mundo en este fin de siglo cabe mencionar algunas excepciones. Entre ellas, la representada por Dahrendorf es una de las más destacadas. Este libro de resonancias burkelianas es buena prueba de lo dicho, siempre que a sus méritos no se añada el de la previsión ni la intuición. Como casi todos sus colegas, el rector de St. Anthony's College no avizoró el derrumbamiento de un sistema político y de la cultura basada en él. Aunque, quizá más por corporativismo que por vanagloria personal, Dahrendorf sugiera que en algunos de sus libros anteriores se atalayara este súbito hundimiento, lo cierto y verdad es que sus pretendidas profecías no pasan de ser vaticinios y cálculos a muy largo término, insertos, además, en perspectivas muy generales.

Ello, insistimos, no resta valor a una de las primeras interpretaciones globales del fenómeno antecitado. Análisis ciertamente global y precoz, pues se dio a la imprenta un año antes de que el proceso llegara a su desembocadura en agosto de 1991 con el frustrado golpe de Estado de los últimos guardianes de la ortodoxia soviética, suceso éste, sí, augurado más o menos explícitamente por el autor como ineluctable.

Dividido en cuatro capítulos, el ensayo adopta el discurso epistolar —tan desusado y tan provechoso en ma-

* *R. Dahrendorf.* Réflexions sur la révolution en Europe. 1989-1990. *Paris, Ed. Seuil, 1993, 184 páginas.*

nos expertas—, en forma de una larga misiva a un ciudadano de Varsovia. Conforme se ve, el paralelismo formal con una de las obras más célebres de la literatura política, *Reflexiones sobre la Revolución de Francia*, es muy estrecho y casi mimético, bien que, como el autor tiene empeño en probar, las semejanzas sólo alcanzan a aspectos externos, pues tanto la intención de Dahrendorf como la materia por él analizada distan de las del fogoso irlandés Edmund Burke. Éste quería trocarse en un Don Quijote campeón de la civilización cualitativa, impregnada de sensibilidad y tradicionalismo creador, frente a un igualitarismo que ponía en grave peligro a las libertades fruto del tiempo y del esfuerzo de numerosas generaciones. Por el contrario, el sociólogo alemán no rompe ni siquiera una pequeña lanza en pro del mundo desaparecido tras el eclipse del comunismo; y aunque, ateniéndose al sentido etimológico de la palabra —muchos cambios en poco tiempo—, no duda en englobar a los acontecimientos mencionados bajo el concepto de revolución, es discutible dicha categorización al menos en términos rotundos y, desde luego, comparativos. La Revolución Francesa señaló un punto y aparte en la marcha del mundo de un eco e intensidad tales, que es difícil que admitan cotejo con las grandes transformaciones operadas en la Europa central y oriental dos centurias más tarde. «A despecho de algunas analogías superficiales, Burke podría parecer un padrino extraño para esta misiva. Es la suya una gran polémica contra la destrucción de la época caballeresca; la presente es una oda a la sociedad abierta. Burke escribía espoleado por la consternación y desagrado que le inspiraban los acontecimientos sobrevenidos al otro lado del Canal; yo escribo impulsado por la complacencia y la esperanza que me han provocado los sucesos acaecidos en Europa» (p. 37).

Más acertada parece mostrarse la tesis del autor según la cual el rechazo del denominado «socialismo democrático» en manera alguna puede circunscribirse a la repulsa de un régimen político-social, sino al rechazo de cualquier concepción e interpretación del mundo dogmática y cerrada. Por su reluctancia, éstas, las sociedades alumbradas en la postrera década del Novecientos, se han sumergido plenamente en la configuración y mentalidad de las llamadas, popperianamente, «sociedades abiertas», en las que no hay absolutismos ideológicos ni caminos teleológicos hacia la felicidad y la plenitud.

Cantados epiniciamente los Estados en los que el disfrute de las libertades y el ejercicio de la democracia se alían con un alto grado de desarrollo económico y social, Dahrendorf se afanará en una crítica demoledora de las utopías, proclives siempre al despotismo, al tiempo que de alejar de su corresponsal la imagen de cualquier Capua. Incluso en las sociedades abiertas, no identificadas necesariamente con el triunfo del capitalismo, al menos en su versión manchesteriana, los paraísos terrestres son difíciles siquiera de soñar. *Tertium non datur.* Ni la Suecia de la socialdemocracia ni ningún otro país informado por esta ideología puede ya servir como paradigma o espejo a las naciones que han vuelto a recuperar sus destinos. En el pensamiento del autor, el modelo político-social de dicho ideario pertenece ya al pasado. Un pasado al que ciertamente enriqueció de manera sustantiva. Ni en él ni en un capitalismo en estado puro pueden encontrarse las recetas del porvenir. Éste se construirá en la concurrencia formal y fecunda del pensamiento contrastado con la historia y las nuevas realidades. De ahí, precisamente su severa crítica, trocada en ocasiones en sátira, de la visión de la historia abanderada por Fukiyama, al que acusa más de ignorante que de audaz. Todo es posible en las páginas aún por escribir de la Historia, incluso los desaciertos y hasta las catástrofes. Los flamantes Estados de casi una mitad de Europa tendrán que incorporarse sin perder su personalidad al ritmo más desarrollado social y económicamente de los de la Europa occidental, merced ante todo a su esfuerzo. Contarán con las simpatías y solidaridad de los segundos, pero su acceso a un nuevo horizonte histórico ha de ser fundamentalmente el fruto de su imaginación, de su trabajo y, en definitiva, de su espíritu creador.

Tal es acaso el extremo más reiterado por el autor en las consideraciones a su corresponsal. No existe para Polonia ni para ningún otro de los pueblos que la han acompañado en el retorno a su común hábitat histórico otra senda que la del sacrificio a lo largo de una o dos generaciones, y ello en el caso más afortunado. (Aquí realizará Dahrendorf una de sus escasas incursiones por nuestro país, al encarecer la singular fortuna que ha significado para la España de la transición la actuación de Juan Carlos I así como la de Suárez y Felipe González; coincidencia astral muy infrecuente en cualquier otro

pasado reciente.) El autor comprende todas las dubitaciones que las nuevas sociedades experimentan ante el camino a seguir para alcanzar en el menor tiempo y con el menor coste la tierra prometida de la democracia y el desarrollo. No se atreve, como es obvio, a apadrinar ninguna receta y piensa que en la simultaneidad entre desarrollo jurídico y económico-social se halle acaso el desiderátum. La panacea constitucionalista del período de entreguerras se demostró inválida por una historia trágica, que enseñó que, sin una sociedad adulta y responsable, aquélla no pasaba de ser un artificio. Economía y derecho constituyen así un binomio indisoluble para el logro de una democracia real. Las políticas económicas y las sociales deben combinarse. Simultáneamente a la reconstrucción de la vida económica en torno al mercado, los poderes públicos han de proteger a los individuos más débiles. Alabeando un tanto su liberalismo, el autor llegará incluso a sostener que las políticas sociales, al garantizar una distribución equitativa de los costos sociales, consolidarán las instituciones democráticas.

El ejemplo de la Alemania de Adenauer es presentado aquí como un modelo de estudio, extendiéndose el autor en reflexiones muy agudas sobre la evolución de su patria en la década de los cincuenta. Un historiador del tiempo presente muy citado y admirado por Dahrendorf, T. Garton Ash, ratificaría pocos meses más tarde el anterior diagnóstico de su también muy estimado rector del St. Anthony's College: «Así que estos países están bien encaminados, ¿pero llegarán a la meta? Es un tópico decir que las probabilidades de éxito de una transición política desde la dictadura a la democracia dependen en gran parte de la transición económica de una economía planificada a otra de mercado. Pero también es cierto que las probabilidades de éxito de una transición económica dependen de la transición política. Me parece ligeramente engañoso presentar el problema como el de un posible «fracaso» de la transición económica. Porque incluso el «éxito» será, en sus pasos iniciales, de gran dureza. Esta transición es, tal como ha escrito Dahrendorf, necesariamente un valle de lágrimas. El valle podrá ser más o menos profundo, largo o corto, pero valle al fin y al cabo. Incluso los alemanes, con condiciones de partida mucho mejores en 1948, se empobrecieron antes de enriquecerse... En Checoslovaquia, se habla de lograr un «aterrizaje suave». Pero el problema reside en si podrán lograr un despegue suave. Ni Alemania del Este va a lograrlo. La pregunta inmediata es, pues: ¿qué variante de la política democrática puede poner en pie un gobierno lo bastante fuerte, estable y consistente como para imponer los rigores necesarios de política fiscal, monetaria y económica durante un período de varios años, y que al mismo tiempo sea tan flexible y abierto que pueda absorber el inevitable descontento popular mediante canales parlamentarios, o por lo menos legales, evitando tener que recurrir a métodos extraparlamentarios, ilegales y en último caso no democráticos? (*Los frutos de la adversidad.* Barcelona, Ed. Planeta, 1992, pp. 461-462.)

Penetrado del descollante papel que representará la Alemania unificada en todo el proceso histórico abierto en el otoño de 1989, el autor, europeo antes que germano y atraído irresistiblemente por la forma de vida inglesa —«isla bendita, si no perfecta», llegará a decir (p. 139)—, consagrará el cuarto capítulo de su libro a estudiar las vertientes más destacadas de dicho protagonismo. Inmisericorde con Helmuth Kohl y, en general, con la clase política alemana, pondrá en cuarentena su pretendido europeísmo y, en todo caso, dudará del acierto de su postura hacia los territorios liberados de la ocupación soviética. No existe justificación para albergar la mínima sospecha sobre un imperialismo alemán; pero sí es comprensible contemplar con cierta aprehensión la falta de una actitud generosa y clarividente por parte del único país que ha acrecentado sus fronteras en el gran *tournant* finisecular. Acaso con excesiva severidad, cree Dahrendorf que para la mayoría de la elite política germana el europeísmo es una carta que se juega siempre en coyunturas difíciles, para preterirse en los tiempos de bonanza —apaciguamiento de las tensiones entre los bloques y los continentes, distensión estratégica, etc...

Con todo, el final de la breve obra estará marcado por un optimismo sofrenado. Si los pueblos actores de la revolución 1989-90 no caen en el espejismo de un Arcadia feliz e identificada con una Suecia imaginaria, si excluyen decididamente una tercera vía y asumen con ilusión y esfuerzo el gran envite frente al que los ha colocado la Historia, no entrará seguramente en el terreno de la suposición gratuita augurarles en un tiempo no

demasiado dilatado un derrotero más afortunado que el seguido en la interminable posguerra.

Sin caer por nuestra parte en la tentación de acompañarle por este camino profetizador, sí nos arriesgaríamos a pensar cara al valor de su libro, que si éste no constituirá un clásico de la ciencia y la reflexión políticas como el de Burke o una piedra miliar del análisis sociológico como su menos estimado Tocqueville —en su *La democracia en América,* pero aún más en *El Antiguo Régimen y la Revolución*—, sí será siempre una obra de provechosa lectura.

Finalmente, y en tono menor, casi en sordina, sentimos la obligación de expresar las reservas quizá de mayor calado que nos provoca el sugestivo libro de Dahrendorf. La noción del tiempo es, como es bien sabido, una de las diferencias capitales entre la Historia y la Sociología. La obra acabada de reseñar lo confirma con nitidez. (El autor reincidirá así en una limitación confesada por él mismo en un libro, por desgracia, muy poco difundido en nuestro país: *Oportunidades vitales. Notas para una teoría social y política.* Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 10.) A pesar de la acuidad de su pluma, Dahrendorf permanece cerrado a una realidad sustantiva de las sociedades analizadas. En todas ellas, la memoria histórica es un componente medular en su comportamiento. En contraste con un Occidente casi por entero sumergido en la actualidad, los pueblos de la «otra» Europa presentan una mentalidad historicista como lo evidencia desgarradoramente, entre otros hechos, el drama de la antigua Yugoeslavia. El planteamiento, hoy tan vivo y tensionado, de las fronteras estáticas en los países de dicho ámbito, posee, por ejemplo, la misma fuerza que en tiempos pasados, vehiculada por una tradición oral que asombra en los Estados de la Europa atlántica en los que este medio cultural apenas ya sí funciona.

José M. Cuenca Toribio

Spoon River, una realidad por encima del tiempo*

En la literatura norteamericana del presente siglo hay una zona recurrente, de una gran fuerza simbólica y existencial, que probablemente tenga mucho que ver con sus orígenes como nación: aquella que tiene como escenario la realidad de las pequeñas ciudades, convertidas mediante la palabra en paradigma de las grandes contradicciones del hombre contemporáneo. Una literatura que tiene sus exponentes más significativos en la narrativa y que va del Faulkner del hondo sur a los más recientes representantes del *dirty realism* (Carver, Ford, Wolff), pasando por nombres como el Sinclair Lewis de *Maine Street* o el Sherwood Anderson de *Winesburg, Ohio.*

Curiosamente, uno de los antecedentes de esa obsesión no está en la narrativa, sino en la poesía. *Antología de Spoon River,* de Edgar Lee Masters, es, desde esa perspectiva, un libro paradigmático. Publicada en su primera edición en 1915 e inspirada en la *Antología palatina,* vitaliza, como material poético, fragmentos del universo que configuran las vidas —y las muertes— de los habitantes de un hipotético pueblo del Medio Oeste llamado Spoon River, un universo que a través del poema, de

* Antología de Spoon River. *Edgar Lee Masters. Introducción de Jesús López Pacheco. Traducción de Jesús López Pacheco y Fabio L. Lázaro. Cátedra. Madrid, 1993.*

la ficción, alcanza una dimensión más real que la realidad misma.

Extrañamente, Edgar Lee Masters es, en el mundo literario hispanoparlante, uno de los grandes desconocidos de la literatura norteamericana. Escasamente traducido, los precedentes de esta magnífica edición de Jesús López Pacheco —realizada sobre la edición de McMillan, de 1955— son muy escasos y de un valor limitado: la traducción de Alberto Girri, en 1974[1], que incorpora sólo cien poemas de los doscientos cuarenta y cuatro que la componen, reeditada en 1979 en Argentina[2], la versión en español de Claudio Tassara, editada en Perú[3], con sólo veinticuatro poemas, y una entrega de nueve poemas publicada hace algo más de dos años en una revista madrileña[4] en la traducción de Fabio L. Lázaro y Jesús López Pacheco.

Edgar Lee Masters, nacido en Garnett, en el Estado de Kansas, en 1868, veinte años antes que T. S. Eliot y quince que William Carlos Williams, fue, hasta la aparición de la *Antología,* un poeta frustrado, no reconocido pese a haber publicado no pocos títulos. Coetáneo de la española Generación del 98 —López Pacheco lo adscribe, para una más fácil ubicación por parte del lector español, a la «contrageneración»—, vivió las consecuencias de la guerra de Cuba desde la otra vertiente, desde la condición de habitante de la nueva potencia imperialista, mas desde la insatisfacción, desde la visión crítica y desde la radical oposición a las pretensiones económicas y territoriales de su propio país, un país que tenía en su seno grandes contradicciones y que mantenía a amplias capas de la población en el límite de la miseria, bajo la más dura explotación, factores que jugarían un papel esencial en su formación cívica y literaria. Su condición de abogado atento a la circunstancia histórica, defensor ante los tribunales de lo que llamaríamos hoy «clases subalternas», habría de dejar, inevitablemente, una impronta en su poesía.

La *Antología,* que mantuvo en su mente como proyecto poco definido —fue pensado en principio como novela— desde 1906, comenzó a escribirla en 1914, en Chicago, tras diversas conversaciones con su madre sobre su pasado, sobre multitud de personajes de la infancia y de la adolescencia: «¿por qué no hacer de este libro el libro en el que había pensado en 1906, un libro en el que *pintaría el macrocosmos describiendo el microcosmos?»* (la cursiva es mía)[5]. A nuestro juicio, la última parte de su interrogante es la clave que nos permite comprender la enorme capacidad de transgredir el tiempo, de perdurabilidad, de la *Antología.*

Los poemas que la componen tienen anclaje en «materiales» reconocibles: parten de experiencias vividas o recordadas o de acontecimientos —vidas— conocidos en su trayectoria profesional como abogado y reflejan, con dramática fidelidad, esa tensión contradictoria entre el jurista y el poeta que, en el tiempo en que los escribió, vivía con especial dramatismo. Éstos, acaso como piezas en las que intenta sintetizar la totalidad de una vida —de 244 vidas— en su confrontación con la muerte adquieren la forma de epitafios. En ellos, Masters enfrenta a personajes que han protagonizado la misma experiencia, penetrando en ella desde dos perspectivas, desde dos vivencias: el violador y la violada, el fiscal y el condenado, el padre y la hija, el asesino y la víctima, el patriota y el escéptico... Ese modo de afrontar experiencias singulares muestra la capacidad de Masters para, a través de la palabra poética, desmitificar la historia, contemplarla en el territorio de la intimidad, situarla en la perspectiva, encubierta en vida por los condicionantes «externos», de la *realidad más real,* la que tormentosamente viven todos y cada uno de los personajes ante sí mismos. Cada epitafio es una confesión pública que sólo la muerte posibilita, al abrigo ya de posibles venganzas, de iras colectivas, de convencionalismos sociales. Con ese enfoque, Masters hace una parodia de lo que tradicionalmente ha sido el epitafio, poniendo de relieve su falsedad, su sometimiento a la visión del sobreviviente. De ahí que los poemas estén escritos en primera persona y sean, en el fondo, una introspección, una búsqueda, por parte de cada personaje, de aquellas zo-

[1] Antología de Spoon River. *Introducción y traducción de Alberto Girri. Barral Editores. Barcelona, 1974.*

[2] Antología de Spoon River. *Selección, prólogo y traducción de Alberto Girri. Ediciones Librerías Fausto. Buenos Aires, 1979.*

[3] Antología de Spoon River. *Versiones al español de Claudio Tassara. Ruray Editores. Lima, 1981.*

[4] *«Poemas de* Spoon River Antology». *Traducción de Fabio L. Lázaro y Jesús López Pacheco.* El Urogallo, *67. Madrid, 1991.*

[5] Across Spoon River. An Autobiography. *Pág. 339. Edgar Lee Masters. Cita de Jesús López Pacheco en la Introducción.*

nas de la realidad propia que, en vida, han quedado ocultas a la mirada ajena.

El entrelazamiento de todas esas vidas configura una suerte de personaje colectivo, de caleidoscopio en el que alienta, con sus miserias y sus virtudes, la contradictoria vida de *Spoon River,* y, más allá, las universales servidumbres de la existencia. El macrocosmos a través del microcosmos.

Es obvio que estos aspectos, centrales en el libro, conmueven al lector, lo desasosiegan, no por lo que se dice sino por *cómo se dice.* La poesía de Masters —la traducción de López Pacheco y Fabio L. Lázaro es espléndida— logra, desde un tono coloquial, una intensidad poco frecuente. La ironía, la mezcla del lenguaje cotidiano con sabias iluminaciones, el tono de autoconfesión, que roza en ocasiones el prosaísmo, lo conversacional, componen un «aparato de lenguaje» de una sorprendente precisión, de una eficacia poética sin paliativos. Versos tan coloquiales como «¿Habéis tenido alguno de vosotros, caminantes,/ una muela que os causara continuo malestar?» aparecen al lado de otros con tanta «carga poética», de tan compleja y delicada elaboración como «No en ese yermo jardín/ donde los cuerpos se transforman en hierba/ que no alimenta rebaños, y en plantas siempre verdes/ que no dan fruto;/ no allí, donde por los caminos sombreados/ se oyen vanos suspiros/ y se sueñan sueños aún más vanos / de estrecha intimidad con almas muertas...». Tal combinación de registros, tales innovaciones en el estilo, que fueron reconocidos por Ezra Pound como un salto adelante de envergadura en la poesía norteamericana de la época, encuentran un complemento no menos sorprendente en la estructura del poemario, una estructura «novelesca» que roza la precisión de un mecanismo de relojería. «Sorprendió —y sorprende todavía— que una obra creada de manera tan intensa y espontánea, en una especie de trance mantenido por más de seis meses —le costó una enfermedad grave—, tenga estructura y sentido tan densa y estrechamente trabados», afirma López Pacheco en la introducción. Incluso las dos composiciones que cierran el libro, un largo poema que concentra e intensifica las obsesiones que recorren los epitafios —«La Spooniada»— y un poema de estructura dramatizada en el que los personajes del libro reflexionan y dialogan con mitos procedentes de la religión para cuestionarlos —«Epílogo»— aparecen como acertado mecanismo «componedor» del *microcosmos* que a lo largo del libro ha ido apareciendo de modo fragmentario en el primer caso y como vía de acceso al *macrocosmos,* a lo universal, en el segundo.

Masters abre así —como antes lo hiciera, desde otros registros, Walt Whitman— un sendero novedoso en la poesía norteamericana y, de algún modo, anticipa corrientes muy posteriores, como las distintas variables de la llamada «poesía de la experiencia», y, sin duda, influye en poetas tan significativos como William Carlos Williams —especialmente el Williams de *Paterson,* otra «ciudad-microcosmos»—, en el último Ezra Pound, en la poesía inglesa de posguerra, en el Neruda de las *Odas Elementales* y en general, en la poesía occidental que, en el último medio siglo, ha combinado vocación por indagar en lo cotidiano con uso de un lenguaje conversacional filtrado por la ironía y el escepticismo, por la desacralización del lenguaje poético «tradicional» (Philiph Larkin podría ser un exponente próximo en la poesía británica). También contribuyó a prestigiar, con Vachel Lindsay y Carl Sandburg, el movimiento que se dio en llamar «Renacimiento de Chicago» y, como al principio apuntábamos, a vitalizar la *revolt-from-the-village* (rebelión desde los pueblos), cuya influencia se dejaría sentir, sobre todo, en la narrativa.

Junto a ello, creo necesario resaltar que la estructura novelada de la *Antología* —una sucesión de personajes viviendo en un espacio común— encuentra una curiosa correspondencia en novelas de tanta significación como *Manhattan Transfer,* de Dos Passos, o, por citar ejemplos muy próximos, *La colmena,* de Cela, o *La noria,* de Luis Romero. Aunque parezca anacrónica la referencia a dos novelistas españoles que probablemente desconocieran, cuando escribieron los libros citados, la obra de Masters, creo conveniente poner de manifiesto que la innovación *estructural* de la *Antología* no sólo tuvo efectos en la literatura norteamericana, sino, de modo diferido y pasada por el filtro de los novelistas, en otras literaturas como la española.

El esfuerzo desarrollado por Jesús López Pacheco en la introducción y traducción y por Fabio L. Lázaro en la traducción, nos permite bucear, sin vanos, en el apasionante universo del imaginario Spoon River. Un universo que es el nuestro, pese a quien pesare, en este

fin de siglo y que será, sin duda, el de nuestros hijos y el de nuestros nietos.

Los acercamientos, en la introducción, a las últimas ediciones americanas de la *Antología* —López Pacheco destaca la de John E. Hallwas[6]—, la inclusión de un índice de los nombres que dan título a los poemas y de una exhaustiva bibliografía, nos restituyen a un poeta cuya obra maestra, en su integridad, ha vivido demasiado tiempo alejada de nuestra cultura literaria.

Manuel Rico

Ciega abeja memoriosa*

Cuando los filósofos mismos abandonan el umbral metafísico, le ocurre al poeta revelar... lo metafísico; y es la poesía entonces, y no la filosofía, la que demuestra ser la verdadera *hija del asombro*...
Saint-John-Perse

Asombro de la memoria como memoria del asombro. Y en el «como», la encrucijada de los respectos, se alza el nombre. Juan Barja nos entrega en sus cuarenta *Sonetos materiales* un homenaje y, a la vez, un desafío. Homenaje a Juan Ramón Jiménez y sus inmarcesibles *Sonetos espirituales*, de 1914/15. Una fecha ominosa, transfigurada por el poeta en su creación de una naturaleza prístina, en la que panteístamente se funde y disuelve el alma ensanchada del yacente *(Octubre)*. Desafío también, porque Barja es lector lúcido y a la vez apasionado de Adorno (¿cómo pensar después de Auschwitz?) y Brecht (¿cómo cantar sobre los tiempos sombríos?), y sabe que la empresa humana no estriba en hacer de la palabra *Piedra y cielo*, sino ámbito palpitante de un doble movimiento de gravedad: el de la llama que se adensa y cae, eternamente, bajo la piedra, y el del fuego que sobre ella se derrama como lluvia (*Son.* XXXII). Entre el hondón flameante y el fuego que hace superficie, entre la pasión mineral y la luz vegetal (*Son.* XXII), la piedra *que es hombre* se enfrenta, «opaca luz» y «densidad transida» (*Son.* XXIII) al ciego ojo celeste (*Son.* XXII), a ese soplo «que azota sin sentido lo sentido» (*Son.* XXVII).

No creador, sino alquimista del verbo, como Baudelaire, cuya huella late en tantos de estos sonetos (p. e. *Son.* XXIV: «Pureza no, embriaguez»), Barja devuelve su peso y opacidad mortal a la palabra, herida del tiempo. Un fluido campo de tensiones anima estos versos, púdicamente recogidos en la forma clásica del soneto, como si el poeta quisiera, no refrenar ni embridar un flujo excesivo, sino al contrario: articular lo opaco y sin razón, dejar que la claridad de la forma haga resaltar con mayor fuerza la gravedad y gravidez *material* del contenido. Si dialéctica hay aquí, ésta es una dialéctica negativa (en el sentido adorniano): al inicio, la nítida fisura, el enfrentamiento sexual como promesa de mundo (*Son.* I); al final, la literación sin redención, el cese del «tráfico sin fin» al que la piedra, «átomo y polvo» (*Son.* XXXII), se ve sometida entre el fuego que abre y la llama que arrastra; liberación «para lo otro», para desembocar al fin en el origen (*Son.* XL).

Y en el centro, en recuerdo emocionado a la *Antígona* sofoclea, el canto al hombre, lo más prodigioso, y su

[6] Spoon River Antology. *John E. Hallwas. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1992.*

* *Juan Barja.* Sonetos materiales. *Trotta. Madrid 1993, 54 páginas.*

quehacer mortal (*Son.* X, XI y XXXVI); el alzado de la gravedad, trastornada en casa y muralla, universalizadas ambas en leyes —tan astutas como efímeras— para delimitar el período transitivo del fango a la sed; para confundir en fin el origen («pez de barro») en el disolvente río de la vida-muerte. La memoria hecha palabra da fe, en pensamientos mortales (Hölderlin), de este esfuerzo insensato y hermoso. Memoria del asombro, que hace del barro cristal y coagula la sangre en el umbral del tiempo, depositado como *nieve oscura* (*Son.* XVII: un hermoso oxímoron que recuerda a Celan).

Creo que Juan Barja ha levantado en estos sonetos, de forma transida de signos retóricos, barrocos (¿cómo no recordar a Góngora, o a Calderón —ver *Son.* XVI—?), un paradójico monumento de desnudez y sobriedad, un monumento funerario y a la vez prometedor, restallante de vida. Mas no deja de ser una vida que *refluye*, ansiosa de pasado, que impide la confusión entre la savia (el aliento interior, costra si externo) y la espuma (las obras, las manifestaciones humanas: apariencias ya de antemano condenadas a disolverse en el mar de fuego de lo ya siempre sido). Es verdad que la palabra salva, precariamente, a las cosas (cf. la *Elegía IX* de Rilke y el *Son.* VII; otra clara presencia rilkeana se halla en el *Son.* XXIV); mas en la palabra expira el hombre, irreal a fuerza de dar realidad, consistencia a lo fluido. Y sin embargo, si es demasiado tarde para románticas revueltas prometeicas, también lo es para el lamento cansino, y canino, del nihilista reactivo. Abandono no es hastío, sino aceptación lúcida del relámpago de piedra del hombre: un relámpago fecundado, cual flor negra, por la «ciega abeja de amargura» (Juan Ramón Jiménez, *Retorno fugaz*) de la memoria.

Y así, «fiel infiel» a las mejores voces de nuestro siglo, Juan Barja afirma una rotunda, original voz personal en la que el clasicismo, el expresionismo y el surrealismo unen sus aguas. Aguas de cieno y plata. Las aguas de la existencia humana.

Félix Duque

Novela y desmitificación*

Confieso que siempre me han sorprendido la lucidez y penetración de algunos hispanistas cuando han tratado de explicar a través de textos que están en la memoria de todos, los mil y un detalles de los procesos políticos, históricos y culturales de España. Acaso la lejanía desde la que han examinado nuestros problemas les ha dotado de cierta perspectiva y ecuanimidad que les han permitido desentrañar cabalmente nuestros muchos enredijos. Sea cual fuere la razón, lo cierto es que ahora, con este libro de la profesora americana Stacey L. Dolgin, me encuentro ante una situación parecida. Porque únicamente desde el conocimiento en profundidad de las tendencias y encrucijadas de nuestra novelística más reciente, mucho más influida de lo que se cree por las radicales transformaciones que se han producido en el cuerpo social de nuestro país, cabe ofrecer un estudio tan meditado, claro y coherente, que obligue además a una seria reflexión.

Tras del análisis de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, novela paradigmática que viene a romper pero que a la vez asume los componentes de la tan denonada y vituperada literatura social, Stacey L. Dolgin entra en el examen concreto de determinadas narraciones españolas, que han sido consideradas novelas vanguardistas, para explicar y poder afirmar que tales textos, no obstante su apariencia formal, deben perfecta-

* *Stacey L. Dolgin:* La novela desmitificadora española (1961-1982). *Anthropos, 1991.*

mente adscribirse a la corriente social de la literatura. Con ello, de resultar así, tendríamos que la novela social que se produjo en la década de los 50 no habría desaparecido sino que se habría transformado con el devenir del tiempo, a causa de los cambios que se han producido dentro de la sociedad española en particular, y, más en general, en el ámbito de las sociedades desarrolladas donde los mitos de la burguesía y la cosificación del hombre, producto del supercapitalismo y de sus secuelas comunistas, vienen a ser la cara y cruz de una misma moneda. Es un concepto histórico y a la vez dialéctico el que utiliza en su estudio Stacey L. Dolgin. Después de someter a un profundo análisis textos de Juan Goytisolo, Jesús López Pacheco, Pablo Gil Casado y Luis Goytisolo, barrocos y abstractos como corresponde a una escritura experimental en la que el lenguaje es a veces destruido y parece presidir la narración, descubre, por debajo de la maraña de tales innovaciones vanguardistas, signos inequívocos de una nueva novela social que ha pasado desapercibida para la mayor parte de la crítica. Novela social, sin paliativos, en razón de que tales textos tratan de desenmascarar el mundo mítico creado por la burguesía y poner al descubierto los estragos perpetrados por el fetichismo del mercado y de las sociedades consumistas.

Ni que decir tiene que este descubrimiento, fruto de la hondura del análisis, da al traste, por supuesto, con toda una serie de posiciones poco meditadas que han venido manteniéndose hasta ahora, según las cuales el carácter social de la literatura ha desaparecido de la república o del reino —lo que se prefiera— de nuestras letras. Y ha desaparecido por consunción, por cuanto los problemas sociales no son ya motor ni acicate para nuestros escritores. De acuerdo con esas posiciones, la literatura social habría dado paso a una literatura deshumanizada, fruto más o menos de las teorías de Alain Robbe-Grillet, del *nouveau roman*, con menosprecio y olvido por lo demás de formulaciones muy anteriores, que forman parte de nuestra tradición, como serían las propuestas de Ortega sobre la deshumanización del arte, con discípulos tan ilustres y aventajados como es el caso de Rosa Chacel y otros escritores del 27, a quienes la guerra civil no pareció afectar en sus concepciones literarias.

Que la novela española se ha venido complejizando desde la década de los 50 a estas fechas es un hecho tan obvio como incontrovertible. A medida que las relaciones sociales y económicas del país se han ido haciendo más complejas, paralelamente y en un intento de dar respuesta a tal complejidad, la novela ha seguido por derroteros que la han llevado a presentarse dentro de lo que se ha venido en llamar deshumanización, si bien este término no deja de ser un tanto engañoso, relativo y arbitrario, producto a veces de un examen superficial de la cuestión. Porque, mientras no se demuestre lo contrario, debemos admitir que todo cuanto sale de la mano del hombre, de su cerebro —mucho más cuando se produce en los dominios de la creación estética—, es necesariamente humano, incluso por mucho empeño que ponga el creador en que no lo sea, y ello por razones aplastantes, porque fuera de lo humano es metafísicamente imposible concebir o crear algo.

Viene todo esto a cuento del libro comentado. Porque su autora, Stacey L. Dolgin, tiene el valor y la finura crítica de rescatar para la literatura social toda una serie de novelas que fueron consideradas en su aparición como novelas puramente estéticas sin otro propósito que el de la mera experimentación de formas y lenguaje. A los ojos de una mirada superficial, en efecto, tales novelas no dejaban ver, debido a la hojarasca de su barroquismo, el sentido último y deliberado de sus propósitos de intervenir en la realidad social de su tiempo. A los ojos de esa mirada pasaban por ser novelas fantasmales y abstractas donde la humanización trataba de ser gaseada y conculcada. Nadie, al menos que yo sepa, se preocupó de ver, como lo ha hecho Stacey L. Dolgin, que tales novelas utilizaban esas técnicas experimentales como una manera de expresión distanciadora, que tiene su más claro antecedente en la estética de Bertolt Brecht, por cuanto con independencia de las formas se proponían la desmitificación y desalienación del hombre contemporáneo a través de una compleja y a la vez distorsionadora dialéctica. Así es que sólo desde el examen en profundidad de tales textos y desde una estética marxista comprensiva, no excluyente ni dogmática, cabe afirmar que novelas como *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián*, *Juan sin tierra*, *Paisajes después de la batalla*, *La hoja de parra*, *El paralelelípedo* y *Fábulas* son novelas sociales por anto-

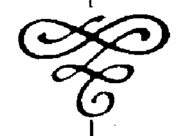
nomasia. El carácter desmitificador y desenajenador de tales textos, cuyo propósito deliberado es el de poner en solfa críticamente ese mundo cosificado y alienante de las relaciones humanas dentro del capitalismo más radical, les dota inequívocamente de ese carácter. En cierto sentido sería, por otra parte, absurdo pensar que escritores como Juan Goytisolo, Jesús López Pacheco, Pablo Gil Casado y Luis Goytisolo, cuyos inicios vinieron marcados por esa carga deliberadamente social, hayan cambiado tan radicalmente de signo que sus escritos más recientes estén negando sus propios orígenes.

Lo que ha sucedido, tal como se encarga de aclarar Stacey L. Dolgin, es que a una literatura cuasi franciscana, como fue la que dio paso a la novela social de la década de los 50, le ha seguido necesariamente una literatura mucho más compleja y oceánica. Por decirlo de otro modo, a la lucha de clases propia de aquella novelística le ha seguido el imperativo social de propender a la desmitificación y la desenajenación del individuo contemporáneo como norte y prioridad de los objetivos del nuevo realismo. Porque se trata de un nuevo realismo que toma de la vanguardia y de la experimentación aquellos elementos que le sirven para presentar esa realidad mítica y enajenante subversivamente, de un modo crítico, «extraño» y distanciador. No obstante, en una primera lectura se hace difícil poder entender que este nuevo realismo sea llamado por parte de la autora a formar parte de la literatura social. Y ello porque su carácter aparentemente negativo, destructivo y experimentador alcanza incluso al lenguaje y un examen superficial del mismo nos induce a creer que hemos entrado en los dominios de la vanguardia. A esa creencia nos inclina sobre todo el hecho de que en general la crítica tradicional y mostrenca ha identificado literatura social con naturalismo o a lo sumo con el social-realismo lukacsiano, olvidando que marxólogos como Roger Garaudy o Adolfo Sánchez Vázquez, por sernos este último más próximo, hace ya bastantes años que se inclinaron por un realismo sin riberas ante la dificultad de definir las fronteras de ese movimiento, e incluyeron, dentro de sus estéticas marxistas a través de una dialéctica de la negación, a Franz Kafka en cuanto escritor realista, pese a haber sido considerado éste por la crítica más reaccionaria, tanto de derechas como de izquierda, como el más típico y elocuente caso del antirrealismo, personalización en suma y antípoda del naturalismo.

Y es que en realidad, como trata de explicar Stacey L. Dolgin desde esos textos desmitificadores que analiza y estudia con exhaustividad, nos encontramos en ese punto que ya Bert Brecht bautizó, aunque refiriéndose a su teatro, como «realismo de la era científica». Traer como argumento de autoridad a Bert Brecht, al examinar tales textos, es un hallazgo feliz resultante por lo demás de la finura del análisis. Porque las novelas estudiadas participan todas del extrañamiento y la distanciación brechtianos, de los efectos de *Verfremdung*, a través de los cuales el espectador —en este caso el lector— se libera de la pasión emocional propia de la literatura aristotélica, de la magia del naturalismo, se convierte en desapasionado testigo de la realidad y mantiene toda su capacidad de discernimiento para encararse con esa realidad mitificada y con la enajenación del individuo dentro de esa sociedad consumista y cosificada.

Desde ese punto de vista, el de los propósitos de desmitificar los mitos de la burguesía, los cuales tratan de hacer comulgar al hombre con ruedas de molino, y el de restablecer en ese hombre su conciencia alienada, sin que importen las formas adoptadas en la escritura, estoy de acuerdo con Stacey L. Dolgin en que nos las tenemos que ver con novelas deliberadamente sociales, escritas dentro del realismo que corresponde a este tiempo. Rebatir tal afirmación sin acudir a simplificaciones creo que va a ser muy difícil.

José María de Quinto



La ingeniería española histórica*

La primera visión de conjunto de las realizaciones llevadas a cabo por la ingeniería española en Hispanoamérica e islas Filipinas a lo largo del virreinato y hasta el siglo XIX, merece ser conocida. Es fruto de nueve años de investigación y otros dos de redacción.

El esfuerzo del autor se ha concentrado en resucitar un pasado que permanecía disperso en multitud de monografías, artículos, folletos, etc., en buena parte motivados por afanes localistas, o inédito en documentos y manuscritos de carácter técnico o administrativo, para describir a grandes rasgos lo que no dudo en definir como la epopeya del hombre frente a la naturaleza americana. Abrir caminos, tirar puentes, construir puertos y canales, desecar lagunas, erigir faros o regar grandes extensiones de cultivo, de ningún modo fueron empresas inmediatas y de carácter puntual. Antes bien, fueron labores de progresiva superación continua. Es el paso de un equívoco llamado las Indias a una naciente configuración de sociedades con necesidades materiales planteadas y resueltas básicamente según las pautas de civilización vigentes en Europa cada momento. Pero las peculiaridades son importantes.

Las nuevas condiciones del medio ambiente, proporcionaron recursos, medios y dificultades desconocidas para los artífices llegados del Viejo Mundo que, a lo largo de décadas y siglos, mantendrán una constante pugna para hacer habitable un medio hostil.

Así vemos, por ejemplo, cómo el muelle que se construye en El Callao entre 1693 y 1696 tras el terremoto de 1687, según proyecto del agustino Pedro de la Madriz, sufre un aterramiento, ciertamente imprevisto, que lo deja sin servicio. Pero este fracaso, se convierte en una experiencia productiva al devenir origen de técnicas de construcción de muelles para hacer playas artificiales.

En este sentido, creo que el proceso de construcción de América, aunque hasta ahora poco conocido en su conjunto, es comparable en importancia histórica, y en mi opinión más fecundo y positivo, al de la conquista. Y es que la ingeniería muestra la armonía del medio cultural y las culturas indígenas y españolas en una serie de realizaciones que en su inmensa mayoría fueron muy útiles en su momento; y hoy día, tanto si subsisten como si no, son obras de arte con todos sus merecimientos.

Puentes como el de España en Manila o los de Lima, Arequipa o Santiago, así como otros muchos más humildes y pintorescos de madera o guaduas ¿por qué no iban a poderse comparar en belleza con edificios insignes?, y obras de carácter menos escultórico, como los puertos o las canalizaciones de desagües ¿hay motivo para que no sean apreciados en lo que tienen de preocupación por hermosear y humanizar la naturaleza?

Este sesgo estético del libro *Ingeniería Española en Ultramar* está presente en su impecable presentación y en una cuidada selección de ilustraciones —no olvidemos que los mapas, vistas y planos son en sí mismos documentos históricos de primera magnitud— que contribuyen a que sea uno de los mejores logros de la celebración del tan traído y llevado V Centenario.

Pasarán los años y se olvidará la tramoya tecnológico-espectacular de la isla de la Cartuja de Sevilla, pero los dos volúmenes de *Ingeniería Española en Ultramar*, cuando se agote la edición, aparecerán cada vez más apreciados en los catálogos de los libreros del viejo, seguirán siendo consultados por los estudiantes de escuelas técnicas y facultades y despertarán vocaciones en jóvenes que deseen emular las hazañas de los constructores y alarifes del pasado. En este sentido, la declaración de intenciones de Ignacio González Tascón, expuesta en los preliminares, es bien significativa: *poner al alcance de un público no especializado los proyectos y las obras de ingeniería*

* La Ingeniería Española en Ultramar (siglos XVI-XIX). *Ignacio González Tascón. Editorial Tabapress, Madrid 1993, 2 volúmenes, 748 páginas.*

realizados en los extensos territorios españoles de América a lo largo del período virreinal. Esta aspiración viene motivada por el creciente interés en el mundo de la cultura por la arqueología industrial, que poco a poco va ampliando su alcance desde el núcleo inicial de historiadores de la ciencia y la tecnología y encuentra un lectorado cada vez más numeroso entre quienes sienten curiosidad por los aspectos del pasado que afloran en el ámbito de su entorno cotidiano. La historia social, la escuela de los *Anales,* con Braudel a la cabeza, la fenomenología y el enfoque anglosajón del discurso histórico, muy centrado en la comprensión de los hechos concretos, se han plasmado en un texto de carácter narrativo con una gran capacidad de evocación. No hay disquisiciones técnicas ni polémicas de trasfondo político acerca de a qué nación o cultura le cupo tal o cual honor en calidad de autores de tal o cual realización. Aquí los hechos se describen de modo escueto e imaginativo, condición esta última exigible a todo historiador en la medida en que debe caracterizar el *qué* de su discurso mediante bien perfilados y concisos rasgos definitorios. Me explico.

En el plano de la teoría literaria, la lectura al bies de unos versos de las famosas coplas de Jorge Manrique, suministran una sugerente indicación para comprender los sucedidos y procesos de la Historia. *Si juzgamos sabiamente* —dice el poeta— *daremos lo no venido/ por pasado.* Por lo tanto, las cosas que nunca ocurrieron, si nos ceñimos a la letra del texto, es decir, la *ficción,* equivalen a aquellas otras ciertas y reales que por haber sufrido los efectos de un tiempo en continua evanescencia que las traspone en pasado, se han vuelto tan inaprensibles como las puramente imaginarias. No sólo por su inactualidad, sino también porque muchos acontecimientos históricos se han producido en períodos de tiempo tan dilatados que ni sus contemporáneos los llegaron a abarcar en el lapso de sus vidas. Y por otro lado, quizá fueron lo bastante complejos como para haber escapado entonces a su cabal comprensión, y para necesitar hoy de un proceso de elaboración conceptual que los defina en su verdadera multidimensionalidad.

Semejante construcción mental es común al relato artístico y al científico. *También la verdad se inventa,* escribió Antonio Machado, y en esta capacidad de elaborar representaciones, cada una desde su propia inquietud, coinciden las artes con las ciencias y la historia.

Esto es lo que se me ha venido a la mente según iba avanzando en la lectura de *Ingeniería Española,* seguramente porque arranca con un análisis técnico de los modos de representación de la realidad mediante planos, cuadros, diagramas, perspectivas, incluyendo una descripción de papeles, pigmentos y tintas —por cierto que las *agallas* utilizadas como ingrediente son vegetales y no de peces, y que el *orpín* y el *regal* corresponden de modo respectivo al oropimente y al rejalgar, compuestos de arsénico— que aunque en su día fueron simple y útil indicación para dirigir el trabajo a pie de obra, en la actualidad provocan la contemplación estética.

Una de las aportaciones más interesantes, y curiosa por demás, es la publicación por vez primera del sistema de unidades hidráulicas utilizadas primero en Sevilla —el diagrama va fechado en 1657— y después en América, fijado a partir del diámetro de las monedas que circulaban por aquel entonces.

El agua es el antagonista del hombre en el proceso de construcción de Hispanoamérica. Bien porque la construcción de puertos (Cap. II) y su constante mantenimiento para impedir que se cieguen por el arrastre marítimo de arenas, sea muchas veces el único medio de defensa y acceso comercial de una zona, como ocurría en las costas del Pacífico, confinadas por los Andes; bien por las necesidades de regadío —México, canal de Maipo— o de abastecimiento urbano —*Acequia Vieja* de Trujillo, Perú, Santo Domingo, La Habana— y conducción de aguas —lo relativo al drenaje de las lagunas de Tenochtitlan es un punto fuerte de la obra— o, desde otro punto de vista, porque las corrientes fluviales puedan servir de fuente de energía —uno de los capítulos más hermosos es el dedicado a tornos, norias, malacates, ingenios azucareros, y molinos de agua, es decir, el capítulo V, o porque se constituyan en obstáculo al tránsito terrestre; lo que obligó a construir desde el nobilísimo puente de cantería a las ingeniosas tarabitas, así como andariveles, puentes de barbacoa, de jabalcones y sopandas (Caps. VII y VIII).

En estas obras de menos cuantía es donde se revelará con más pujanza la colaboración intercultural. En todo caso, a lo largo de los siglos, el agua se nos muestra

de modo alternativo como aliado o acérrimo enemigo en el proceso de construcción de las colonias.

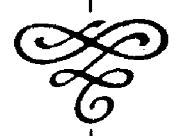
En los dos últimos capítulos, el VIII y el IX, se recoge en líneas generales la actividad en el siglo XIX. Cuba, Puerto Rico y Filipinas muestran inequívocos rasgos de modernidad en las obras públicas del último período. Ferrocarriles, trazados urbanísticos, puentes, puertos, redes de faros y abastecimientos de aguas derivados del crecimiento de población ostentan en los testimonios gráficos que sirven de ilustración al texto, un orgullo por el proceso alcanzado, una necesidad de comunicar al mundo los logros del bienhacer que se muestra hasta en la minuciosidad y cuidado extremo con que se han dibujado los planos y vistas, hasta en su más nimio detalle, que de ningún modo refleja la decadencia espiritual anterior al 98. La ciencia será, precisamente, uno de los más potentes motores que impulsará el movimiento regeneracionista.

Apéndices de bibliografía, glosario de términos e índice onomástico completan estos dos buenos volúmenes.

Ignacio González Tascón, actualmente Director del Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU) y Presidente de la Sociedad Española de Arqueología Industrial y de las Obras Públicas, ha participado en diversas publicaciones; algunas son recientes como *La Agricultura Viajera. Cultivos y manufacturas de plantas industriales en España y en la América Virreinal* (1990), y, también en la edición de *Agricultura de Jardines* de Gregorio de los Ríos (1991), primer tratado del mundo sobre cultivos ornamentales, encaminado al rescate y reconstrucción de los jardines anejos al Alcázar de Madrid. Trazados y realizados a comienzos del siglo XVII en terrenos sitos en la actual Casa de Campo, hoy día, sus últimos vestigios, corren inminente peligro de desaparición.

La Ingeniería Española en Ultramar ha generado una exposición itinerante de materiales, instrumentos, máquinas, publicaciones y documentación diversa, titulada *Obras Hidráulicas en América Colonial* que, a su vez, ha sido ocasión de editar un amplio catálogo compuesto por diversas monografías: *El Agua en la España medieval tardía* (Ignacio González Tascón y Ana Vázquez de la Cueva); *El Siglo de Oro del Desagüe de México* (Alain Musset); *El Agua en la Nueva España Ilustrada* (Roberto Moreno de los Arcos); *El Abastecimiento de Aguas a la Ciudad de la Habana: de la Zanja Real al Canal de Vento* (Miguel A. Puig-Samper Mulero y Consuelo Naranjo Orovio); *Historia de la energía hidráulica en Puerto Rico: los molinos de la Buena Vista (Siglo XIX)* (Guillermo A. Baralt); *Una Obra digna de romanos: el Canal del Dique, 1650-1810* (Manuel Lucena Garrido); *Obras hidráulicas durante el período colonial. Venezuela* (Nikita Harwich Vallenilla); *Abastecimientos de agua prehispánicos y coloniales en la costa norte del virreinato del Perú* (Miguel Adolfo Vega Cárdenas); *Potosí y su sistema hidráulico minero* (Teresa Gisbert y José de Mesa); *Las Obras hidráulicas de Mendoza en el siglo XVIII* (Pedro Santos Martínez) y, por último, *Las Obras hidráulicas en el reino de Chile* (Gabriel Guarda).

Luis Estepa



Tres libros alemanes sobre América Latina

En el tupido y frondoso bosque de publicaciones en lengua alemana surgidas en parte al socaire de las conmemoraciones del V Centenario, sobresalen, por su envergadura, solidez científica y capacidad de sobrevivencia, tres títulos señeros: *Autorenlexikon Lateinamerikas* (Diccionario de autores de América Latina), *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum* (La imagen de América Latina en el ámbito de cultura alemana) y *Die hispanoamerikanische Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption* (Las novelas hispanoamericanas del *boom* en Alemania. Mediación literaria, mercado editorial y recepción). Los dos primeros han sido editados por especialistas de gran renombre y prestigio, son fruto de una añeja dedicación a las culturas y literaturas latinoamericanas y cada uno a su manera brinda resultados y sorpresas reveladoras y gratificantes. A juzgar por los títulos, se podría quizá sospechar que se trata de volúmenes destinados exclusivamente a las bibliotecas públicas o de institutos especializados. Se trata, sin embargo, de títulos básicos y hasta imprescindibles en las bibliotecas de quienes se interesan de verdad por el mundo latinoamericano y deseen profundizar en las inagotables riquezas de sus literaturas y culturas. El tercero es una tesis doctoral presentada en la Universidad de Bamberg, en 1991.

La colección de ensayos editada por Siebenmann y König recoge las ponencias y los debates de las Jornadas de estudio interdisciplinarias que patrocinó la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel en 1989 y que centraron su atención preponderantemente en la temática de la experiencia de la otredad desde la perspectiva europea, y a través de las imágenes y los estereotipos que iban configurándose en las mentes europeas sobre el continente americano. Imágenes surgidas a lo largo de casi cinco siglos y en torno a un vasto abanico de elementos de carácter literario, etnográfico, cartográfico, iconográfico, pictórico, imaginario y fantástico.

No es éste el lugar indicado para presentar ni siquiera someramente cada una de las doce aportaciones que integran el volumen, pero sí cabe mencionar las más relevantes: la —pionera e innovadora— contribución de Siebenmann sobre una metodología sistematizada de la imagología y su estudio sobre las cambiantes fluctuaciones de la imagen de lo americano en los textos literarios; los reveladores análisis de H. von Kügelgen sobre las alegorías terrestres en el siglo XVI y los textos que las acompañan en un intercambio dialéctico de texto e imagen; las dilucidaciones de H.-J. König sobre los cambios y las constantes de la imagen de América Latina en la historiografía de lengua alemana; las paradisíacas visiones latinoamericanas de nostálgicos y cansados de Europa en los primeros años del siglo XX, presentadas con especial maestría por M. Rössner; las espléndidas páginas de Ch. Minguet sobre Alexander von Humboldt y sus informes de viaje (que tan decididamente contribuyeron a cambiar la vieja imagen que se tenía en Europa de América Latina). En fin, sin miedo a exagerar, podemos afirmar que de los estudios de esta colección de ensayos se desprende con toda claridad que las imágenes de América Latina en las mentes de los europeos eran con frecuencia meras proyecciones mentales, en general bastante distanciadas de la llamada realidad.

De las muchas cualidades que caracterizan la obra de Reichhardt, quizá la más inmediata sea la de posibilitar cómodamente el rastreo, la localización y el descubrimiento de obras literarias en sintonía con nuestros gustos y exigencias. Pero a la vez se trata de una obra de consulta y de un instrumento de trabajo altamente científico, que además de facilitar los datos biográficos sobre las autoras o los autores de nuestro interés, ofrece

originales y comedidos juicios de valor, brinda bibliografías sumamente actualizadas y suficientemente exhaustivas, aporta los datos culturales, sociales y políticos que permiten la comprensión y el acceso a contextos nacionales o internacionales de mayor alcance... Pero si fuera poco, la presencia de los más de 900 autores registrados está siempre justificada y no se acusan ausencias de nombres relevantes debido al hecho de que se han consultado cuidadosamente y tenido muy en cuenta las historias de literatura latinoamericanas y las revistas especializadas de mayor solvencia. A ello se suma el hecho de que el autor-coordinador haya solicitado además la colaboración de catorce especialistas para presentar las obras de los autores que no conocía suficientemente. Nos hallamos, pues, ante un diccionario de autores latinoamericanos sumamente abarcador y actualizado, ejemplar en su hechura y presentación, y capaz de contentar las exigencias del profesional y las curiosidades del aficionado. Una obra, en suma, que es además divertida y que permite una lectura tan cautivadora y fascinante como una novela o un relato de aventuras.

El libro de Claudia Wiese es también innovador en lo que a la metodología se refiere y pionero en los campos que elige como asunto de estudio: a) los factores que intervienen en la mediación y en la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana (y más concretamente de la llamada novela del *boom*), y b) los caminos que una novela de calidad tiene que recorrer y los obstáculos que tiene que superar para llegar al lector. Ni que decir tiene que estos dos espacios presentan aspectos sumamente complejos y tocan disciplinas que desbordan con creces los ámbitos de la ciencia de la crítica literaria *stricto sensu*, pues se adentran, recurriendo a una metodología ecléctica, en otras disciplinas (la sociología, la política, la historia y la economía son las principales, mas no las únicas). En fin, sin miedo a exagerar podemos aseverar que el libro aporta un material informativo sumamente diferenciado y múltiple, y que pone en relación aspectos y conocimientos que llevan a la formulación de hipótesis y razonamientos que desembocan en conclusiones novedosas y se cristalizan en resultados reveladores.

De gran interés es el capítulo introductorio, que versa sobre cuestiones teórico-metodológicas sobre la recepción en general y el estado de la cuestión de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de lengua alemana. Los aspectos teóricos y metodológicos están a su vez desglosados en cinco apartados que centran su interés sobre los aspectos siguientes: el histórico-literario, el que da prioridad al análisis textual, el que da protagonismo al lector, el sociológico-empírico y el teórico-metodológico.

Los cuatro extensos capítulos que integran el libro tratan así mismo —de modo exhaustivo y modélico— temas de gran envergadura: 1.° el contexto histórico-literario de la llamada *nueva novela* latinoamericana, las novelas del *boom* propiamente dicho, la relación entre la literatura latinoamericana y la europea y el concepto de literatura universal aplicado a la literatura del *boom;* 2.° el contexto sociocultural en el que surge el *boom*, los principales autores que lo generaron y el papel que tuvo España en su promoción y desarrollo; 3.° las etapas y situaciones de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de lengua alemana y aspectos teóricos de la mediación y la recepción literarias, considerados desde la imagología, la otredad, los cambios culturales, las relaciones económicas, políticas y culturales entre América Latina y Alemania y la presencia del mundo latinoamericano en los medios de comunicación de habla alemana (TV, radio, diarios y revistas); y 4.° la literatura hispanoamericana del *boom* en las editoriales alemanas, mediación y mecanismos y orientación de la recepción. Ni que decir tiene que este último capítulo es el más enjundioso y significativo del libro y el que aporta resultados más reveladores. Es además el más extenso, polifacético y plural, y en él se pasa lista a las varias manifestaciones culturales relevantes celebradas en Alemania sobre la literatura hispanoamericana (La Feria del libro del 76, el Festival latinoamericano de Berlín del 82, los varios encuentros de escritores latinoamericanos en Alemania, etc.), se hacen balances críticos sobre las actividades editoriales, las campañas de promoción y publicidad, el fenómeno de los éxitos de ventas (*La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, es la obra más solicitada, con más de un millón y medio de ejemplares de la versión alemana vendidos), ediciones piratas, premios literarios, adaptaciones cinematográficas, representaciones teatrales, derechos de los traductores y calidad de las traducciones, lugar y significación de las reseñas y de la —escasa, pero de buen nivel— crítica literaria, etc.

Sigue luego un logrado resumen y un extenso apartado reservado a las notas (más de 40 páginas) y una bibliografía muy completa. Se trata, en suma, de un trabajo ejemplar y seriamente documentado, que tiene el mérito de reunir por primera vez datos escasamente conocidos y de valorarlos y calibrarlos con gran solvencia y capacidad de análisis.

Huelga decir que las tres obras deberían ser traducidas al español, para que su recepción no se limite casi exclusivamente al ámbito cultural alemán.

José M. López de Abiada

Bibliografía

DIETER REICHARDT (Hrsg.): *Autorenlexikon Lateinamerikas,* Frankfurt: Suhrkamp, 1992, XVI + 738 págs. (DM 98.—)

GUSTAV SIEBENMANN HANS-JOACHIM KOENIG (Hrsg.): *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum,* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, 249 págs. (DM 58.—)

CLAUDIA WIESE: *Die Hispanoamerikanischen Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption,* Frankfurt a.M.: Vervuert, 1992, 318 págs. (DM 56.—)



ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

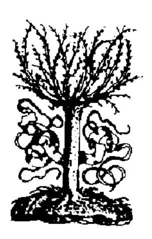
L. GONZALEZ *La diáspora de los intelectuales* ● **V. CAMPS** *De la representación a la comunicación* ● **A. STAPLES** *Un lamento del siglo XIX: crisis económica, pobreza educativa* ● **M. AGUILERA** *Vasari: la idea de Renacimiento en Le Vite* ● **E. GONZALEZ R. Y M. BEUCHOT** *Fray Jerónimo de Feijóo y las falacias Aristotélicas*

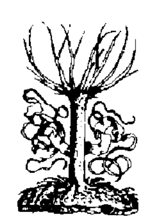
F. DOSTOIEVSKI *Dos cartas a A.G. Dostoiévskaia* ●

A.S. PUSHKIN *Sobre la poesía clásica y la poesía romántica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO-FEBRERO 1994

Miguel A. Quintanilla y José Manuel Sánchez Ron
Cincuenta años de ARBOR

Elías Fereres Castiel
La política científica española presente y futuro

José M. Mato. El CSIC que queremos

José Manuel Sánchez Ron.
Poder científico *versus* poder político: reflexiones a propósito del CERN y de ESRO/ESA

Paul Forman
Física, modernidad y nuestra evasión de la responsabilidad.

Reyes Mate. Dos culturas enfrentadas. Una autocrítica filosófica

Antonio García-Bellido
Genética del desarrollo y de la evolución.

Eugene Garfield: La ciencia en España desde la perspectiva de las citaciones (1981-1992).

MARZO 1994

Manuel Calvo Hernando
Necrológica. Pedro Rocamora, intelectual y político

María Jesús Santesmases y Emilio Muñoz. Alberto Sols a través de sus textos

Pedro García Barreno.
Doctor, me duele la espalda ¿tendré reúma? Parte I

Margarita del Olmo Pintado
Una teoría para el análisis de la identidad cultural.

Santos Casado y Carlos Montes:
¿Qué es ecología?
La definición de la ecología desde su historia

Carmen González-Marín.
La retórica de la belleza.

ABRIL 1994

Pedro Laín Entralgo
El problema alma/cuerpo en el pensamiento actual

Mariano Yela:
Yo y mi cuerpo

Mario Bunge. La Filosofía es pertinente a la investigación científica del problema mente-cerebro.

Angel Rivière:
El ordenador biológico

Lluís Barraquer i Bordás:
Cerebro-mente en Neurología Clínica.

Francisco Mora
¿Pueden las Neurociencias explicar la mente?

DIRECTOR
Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO
José M. Sánchez Ron

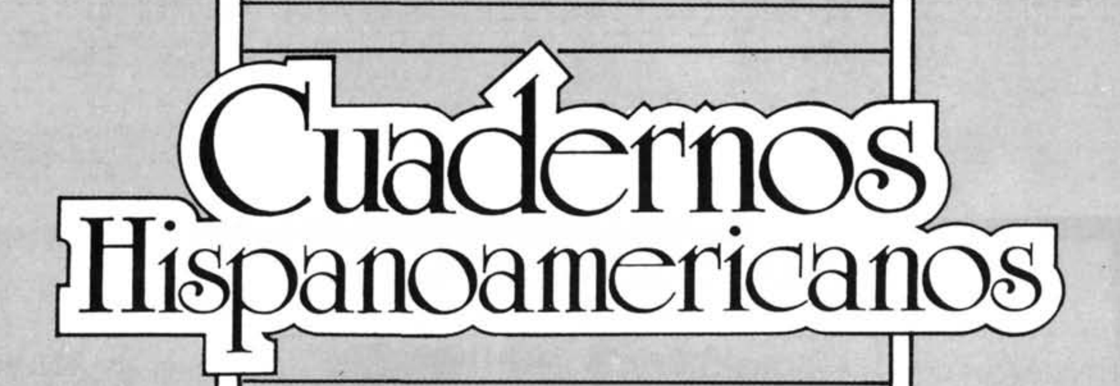
REDACCION
Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES
Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor

ciencia pensamiento y cultura



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Las vanguardias hispanoamericanas

La poesía hispánica en Nueva York

Pedro Provencio
Últimas tendencias de la lírica española

Juan Malpartida
El bosque vacío (final)

Julia Barella
Heliodoro y la novela barroca española

Natalia Vankahnen
España en la literatura rusa